

آفة العمى

□ عاتك صقور

بين الرمد وعمى الألوان وفقدان البصر شيء مشترك يعرفه من ابتلي بهذه الأمراض.

وبين عمى البصر وعمى البصرة هوةً شبيحة يعرفها كل ذي وعي وعقل.

وإن كان الرمد وانحراف الرؤية، وعمى الألوان، وشح البصر، والعشا الليلي، والنشأة على العيىن، بإمكان الطب تقديم العلاج وكفيل بالشفاء؛ فإن عمى البصرة هو الأخطر، وغير قابل للعلاج ولا الشفاء كما يبدو في هذه الأيام.

إن الكثيرين ممن فقدوا نعمة البصر، أمدهم الله بنعمة البصرة التي يفقدها الكثيرون ممن يعدّون أنفسهم مبصرين، وفي الوقت نفسه، تجد الكثيرين الذين يتمتعون بنعمة البصر وعمىونهم سليمة، لكنهم في الحقيقة هم عميان.

تعبيره - فهما أبدأ متلاصقان متباعدان، ومتشابهان متناقضان. أما التلاصق والتشابه ففي المصدر، وأما التناقض والتباعد ففي الطريق والواسطة. فالبصر - مركزه العين، والبصرة مركزها العقل والقلب والوجدان.

لقد انضردت اللفة العربية بميزات كثيرة عن اللغات الأخرى، ومن أكمل كما أنها وأسماها تمييزها ما بين "البصر" و"البصرة" - كما يقول ميخائيل نعيمة - وجعلها الكلمتين فرعيتين من أرومة واحدة؛ بل توأمين من بطن واحد. ولكن ذلك الفراغ غير هذا. وعلى حد

يحدث كثيراً. وعندما تم استطلاع الأمر، تبين أن سائق السيارة التي تعطلت وعرقلت السير بدأ يشير بإشارات عصبية، وفهموا منه، أنه لحظة توقفه قد فقدَ بصره تماماً، ولم يعد يرى شيئاً، فقد أصيب بعمى مفاجئ. اعتقد الناس الذين توافدوا إليه، أن صدمة عصبية مؤقتة قد حدثت للرجل، وستزول. لكن الرجل وضع يديه على عينيه، وراح يبكي بعصبية في هذه الأثناء، تطوع شخص ما، وأوصل المصاب إلى بيته، كفاعل خير. لكن (فاعل الخير) هذا، لم يعط الرجل المصاب بالعمى مفتاح السيارة، وغادر منزل المصاب بممرعة، لكي لا ينهبه أحد إلى فصل سرقة السيارة، وعند وصول (فاعل الخير) إلى صاحبة المدينة، حيث يريد، أوقف السيارة، لكنه فوجئ أنه فقدَ بصره هو الآخر، وبقي في السيارة معيوساً، حتى اكتشف أمره.

وهكذا، بسرعة، انتشرت آفة العمى في المدينة، دون سبب ظاهر، مما أربك السلطات المحلية، جراء هذا الوباء الذي عم المدينة، وصار وباء العمى يستشري بممرعة هائكة، فأصاب العشرات، هالكتات، هالالوف من سكان

وما العمل، إذا فقد الإنسان البصر والبصيرة؟ وهل تتخيل مجتمعاً ضربه العمى، وانتشرت فيه آفة العمى كوباء وخيم كالطاعون، أو كأي وباء أخطر آخر. ماذا سيحدث عندما لا يرى الناس بعضهم بعضاً؟

ماذا سيحدث حينما يضرب العمى كل الناس ويصبح المجتمع أعمى؟

نجد الجواب عند الروائي البرتغالي خوزيه ساراموغو في روايته: (مدينة العميان).



(مدينة العميان) رواية خوزيه ساراموغو - هي مدينة معاصرة وحديثة، كبيرة جداً، ومزدحمة جداً. في هذه المدينة المزدحمة، عند تقاطع شارعين، تتوقف السيارات عند إشارة المرور الضوئية، عندما يظهر الضوء الأحمر. وبعد أن تدرجت الإشارة من الأحمر إلى الأصفر إلى الأخضر، انطلقت السيارات، إلا سيارة بقيت في مكانها تعرقل السير، وتعرقل النقل الكبير الذي توقف وراءها. مما أثار غضب السائقين، وتم الاعتقاد أن عملاً طارئاً قد أصاب السيارة وهذا

إلى العمى المفاجئ، عانوا الجوع والعطش والإهمال، وسوء الرعاية.

امرأة واحدة، بقيت سليمة معافاة، لم تصب بالعمى، هي زوجة طبيب العيون التي رافقت زوجها إلى موقع الحجر الصحي، حيث احتجز العميان. هذه المرأة، هي التي ستروي ماذا جرى وملاذا سيجري، داخل المعسكر، معسكر الموزولين العميان، وستروي قصص الناس البشعة، التي حصلت في المعسكر بين العميان.

في النهاية، يترك خوزيه ساراماغو بصيص أمل في خاتمة الرواية المرعبة، ذلك، أن المرأة زوجة طبيب العيون، لاحظت أن العميان الذين أحاطتهم بعطفها ورعايتها، والذين منهم حافظوا على إنسانيتهم، وبقوا متحدين، متضامنين، متكافئين وساعدوا بعضهم بعضاً، ولم يتصرفوا بأنانية، ولم تتحكم فيهم الرذيلة، في هذه المحنة، قد بدؤوا باستعادة بصرهم وريداً وريداً، شيئاً فشيئاً، صاروا يمشون.



المدينة، فاضطرت السلطات المحلية أن تتخذ قراراً صارماً، يقضي بمزل العميان في مبنى خاص، كان فيما مضى يستخدم للأمراض العصبية، وقامت السلطات بفرض حراسة مشددة على المبنى كي لا يختلط العميان بغيرهم، منعاً للعدوى ولا انتشار هذه الآفة الخطيرة. وصاروا يلقون الأطعمة للعميان عن بعد، كي لا تنتقل عدوى العمى إلى الحراس، ومن الحراس إلى الآخرين. ولكن وعلى الرغم، من كل الاحتياطات، انتشر العمى أكثر، فأكثر، وبعد فترة قصيرة، تحولت المدينة إلى مدينة أشباح، فالعمى ضرب المدينة كلها. فأغلقت المؤسسات، والمصانع، والمدارس، حتى الكنائس لم تسلم من هذا الوباء، فارتكبت فيها الموقفات. وتحول المجتمع إلى مجتمع أعمى، فعمت الفوضى، واستشري الخراب، وتم النهب والعلب، وتعطلت الحياة تماماً، بعد أن انقطع التيار الكهربائي. كذلك تعطلت أنابيب مياه الشرب، امتلأت الشوارع بالقمامة. وخاصة الروائح النتنة، الكريهة، فيما كان العميان في أمس الحاجة، فبالإضافة

خوزيه ساراماغو أن المدينة الحديثة، خصوصاً، المدينة الغربية، حيث غول الرأسمال الذي يقضي على علاقة الإنسان بالإنسان، فتتعدى المحبة، والتسامح، يتكون هذا هو العمى، حيث لا يرى الإنسان إلا نفسه، ولم يعد الناس يرون بعضهم بعضاً. في رأيي هذا هو المرمى البعيد لهذه الرواية الرائعة النادرة، التي توضح حال المدينة الحديثة، وحال المدينة المزيفة الزائفة.



خوزيه ساراماغو، لم يكن كاتباً فحسب؛ بل هو مناضل في سبيل الحرية، والعدالة الاجتماعية، ناضل ضد الظلم والاستبداد، واعتنق الشيوعية في شبابه، وانخرط في تنظيم سرري، ناضل بشراسة وعمل بقوة ضد حكم الديكتاتور الفاشي (سالازار)، وبقي ساراماغو مؤمناً بالاشتراكية، السبيل الوحيد لخلاص البشرية من برائن الإمبريالية. خوزيه ساراماغو يُعدّ الاشتراكية (حركة من حركات الروح).

هذا هو مضمون رواية (مدينة العميان)، باختصار شديد، وكل تلخيص لأي نص، يفسده ويشوهه، لكن لا بد من ذلك، لإلقاء الضوء على هذه الرواية المربعة النادرة.

تساءل كثيرون، ما الذي يقصده خوزيه ساراماغو في هذه الرواية، وهي محض خيال؟

(مدينة العميان) - رواية رمزية. يرمي خوزيه ساراماغو بعيداً، فحين نتعمد العلاقات الإنسانية في المجتمع، أي مجتمع، وينتصر مبدأ الأنانية، ويتفشى الاستهلاك والرياء، والمنفعة، والبغض، وتسود روح العداوة والحقد والكراهية، عندها يصاب الإنسان بحال من عمى الألوان، لا بل يصاب بالعمى التام، وينتقل هذا العمل النفسي من شخص إلى شخص إلى شخص حتى يعم العمى المجتمع كله، وكلما ازداد عدد العميان في المجتمع، ازداد تفكك الروابط الاجتماعية، والعلاقات الحميمة، وانتصرت الرذيلة، والعداء، ونفت البغضاء والحقد، والضغينة، وفي رأي

توع من هوضى الوظائف تزدي إلى الهلاك، وما ينطبق على جسم الإنسان، ينطبق على جسم المجتمع.



في بعض الأزمنة المريضة يصبح الخراب مسيئاً هذا ما يقوله حكيم يوناني قديم.

فلتنظر إلى الخراب الذي يعم بعض أحياء مدننا اليوم، ولننتبه إلى أن ما يجري هو (العمى) بذاته. فالمتضرر الوحيد هو الشعب والفقراء خاصة منه.

والكاتب، الذي هو ضمير الشعب، يجب أن يبقى بصيراً ومبصراً. كي يأخذ بيد من فقد الرؤية والرؤيا، ليأخذ بيد من فقد البصر والبصيرة، وفقد البوصلة، فشارك عن قصد أو غير قصد في هدر دماء الإبرياء، وفي هدم وطنه.



صدرت رواية (مدينة العميان) عام 1995، أي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، والمنظومة الاشتراكية. فالروائي يرى في انفراد الإمبريالية الأمريكية بالعالم وبمقدرات الشعوب، كما يرى في النظام الرأسمالي المتوحش، عدواً للشعوب، وغول رأس المال هذا هو المسؤول الأول عن إفقار الشعوب. وإشغال الحروب، ونهب ثروات العالم. رواية (مدينة العميان) نال ساراماغو عليها جائزة نوبل، وبالنسبة، فقد أهدى ساراماغو هذه الجائزة، إلى الزعيم الكوبي فيديل كاسترو. تأكيداً على تمسكه بالاشتراكية.

ولهذا، يعد نقاد كثيرون، أن نشر العمى ليس في المدن الحديثة، كما رمز ساراماغو في روايته: بل نشر العمى في العالم كله. فهو يقول: والعمى الجماعي ليس مجرد فقدان للبصر: بل هو فقدان القدرة على التمييز والفعل. ومن ثم على التنظيم والنظام. والموت في جوهرة ليس إلا حالة من انعدام التنظيم الذي يؤدي بالضرورة إلى انهيار النظام والقانون. هو

إن نظرة سريعة إلى ما يجري اليوم في العالم، وخاصة في
مشرقنا العربي، وتحديدًا في وطننا الغالي سورية، تؤكد بأن حالة
من (العمى) قد أصابت بعضهم.

فالتعصب عمى، والعصبية عمى، والطائفية عمى، إن العميان
هم الذين ينفذون الأجرام بدم بارد، ويهدمون وطنهم.

ولهذا، ما زلنا نؤمن بأن الكاتب ليس شاهداً فحسب؛ بل
الكاتب صاحب رسالة، ورسالته تقضي أن يكون معلماً، ومنوراً،
ومحرراً، ومبشراً، وفانكراً، لذا، على الكاتب، أن يكون فوق
الإيديولوجيات، وعليه أن يسمو على الجراح، وأن يعمل على
بليستها، وعليه أن يبقى مناضلاً من أجل إنسانية الإنسان التي
فقدناها كثيرون في هذه الأيام.

رئيس التحرير



غسان كنفاني وأثر ذات العماد

1972 . 1936

غسان وحصاد العمر والموت

□ د. نذير العظمة*

أن تفتال الموساد منظمة المخابرات الإسرائيلية غسان كنفاني في عام 1972 بتفجير سيارته في الحازمية ببيروت دلالات مهمة على جوهر الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ومراحله.

غسان كنفاني كان يعتد بفكره وقلعه وإرادة النضال في عراكه مع الصهاينة الذين اقتفوه مع أسرته من عكا في عام 1948 وهو ابن اثني عشر عاماً فنزحوا جميعاً إلى دمشق. لم يصارع بالقنبلة والبندقية بل بالتربية والتعليم والثقائق التاريخية عبر الإعلام والإبداع الأدبي والفكري.

الحرية في بيروت ورئيس تحرير في "المحرر" كطما
عمل في "الأوتار" والحوادث.

وأسمى بعدها صحيفة الهدف الأسبوعية
وظل رئيساً لتحريرها منذ (1969) حتى
استشهاده في (1972) على يد الموساد
الإسرائيلي.

يمرّ غسان كنفاني في إنتاجه الأدبي من
أقصوصة وعقيدة ورواية ومسرحية عن معاناة ذاتية

فعلام إذن تخشاه إسرائيل التي اغتصبت
أرضه ومفولته وتاريخه ورمته إلى التشرّد والموذ
والخيام تحت رعاية الأونروا التي تتقيد بالهجم
الإنسانية للاجئين في معزل عن خسارة الهوية
الحضارية والقومية. فعمل مدرساً للرياضة
والرسم بعد أن انتقل إلى الكويت (1956) مما
أتاح له الانخراط على قراءات ثقافية واسعة بعد
تخرجه من معاهد دمشق التعليمية وممارس
مسؤوليات وظيفية في الإعلام ولأسيما بعد انتقاله
إلى بيروت عام 1960. فعمل محرراً في صحيفة

* شاعر وباحث من سورية

الفعلية. ماذا يبقى لمن يقتلع من أرضه وبيته غير التشرد والموت. وهل الموت غير باب موصد بوجه هذه الأجيال التي سنع عليها الخبز والحربة والمكرامة الإنسانية ورميت تحت الخيام على مرمى شهادة من الوطن؟

ألم يكن هذا حلم غسان الذي ألف من الشرد الذين نرعت عنهم عزاء المواطنة وأبعدوا ثوب التشرد والفقر.

والسؤال هو لماذا يلجأ غسان كنفاني في السهوات للمكرمة على هذا الطرح وما هي مصادر أفكاره وإداعه المتميز.

الافتتاح على التيارات الفكرية كان سمة المرحلة اليلزة. والتجدد الحضاري الذي عثرت منه الحركة الثورية في مجلة شعر كان ناشعاً من خلال الترجمة والإبداع. لا في الشعر حسب بل في الرواية والمدرسة أيضاً والفكر الوجودي ومتولاته الفلسفية والالتزام بإنسان وحضارته ومجابهة جدار الموت بالحربة والإرادة لا الشكوك والخوف. جبراً إبراهيم جبراً يؤكد على ذلك بإشارة موجزة في مقدمته مسرحيات غسان. لكفنه ربما ليس على علم بأن غسان كنفاني كان يشرّد على بعض جلسات خميس مجلة شعر بدءاً من انتقاله إلى بيروت 1960. وغسان في مسرحية الباب يستمد من الفكر الوجودي والتشويّ ظاهرياً، بالتأكيّد على حرية الإنسان وإرادته في صنع شجرة ومسيرة وافتتاح باب الموت لبناء الحياة التي نجيها بالإرادة والحربة لا بالولاء لمشيئة والده.

إنّ الإلتفات إلى الأسطورة في أدبنا الحديث فرض حضوره بداية مع الأجناس الوافدة إلينا من الآداب الأوروبية التي تعالّ تركت الغازي المنهم.

ودخول المسرحية والرواية كأجناس أدبية جديدة مصاحبة أيضاً حضور الأسطورة الفولكلورية والدينية والإغريقية والرومانية.

قومية بدءاً بواقعية شفاقة وفي مرحلة التضج واقعية سحرية ترسل الرمز والأسطورة وتطوع الأجناس الأدبية على تنوعها لتحمل رسائل ذاتية وطنية ووجودية.

الهم الوطني لمعاناة غسان كنفاني هو ضيق الأرض والوطن والإرباكات التي خلقتها اهتزازات الهوية الحضارية في مهام التحرير الإعلامي ضمناً في الصحافة والإبداع الفني لم يهد غسان أدباً للشرف فكان إداعه كالكساح الذي كان يوجه الصحافة في الصميم كذلك رشحته دوائرها الحساسة بالتخلف للصحافة. فالنقص هو عماد الحضارة يقشاه المستوطنون السامحون أكثر مما يخبون الهندية والفنية والرشاش.

والسلاح الذي يلمع في وهج المعركة لا يجدي نفعا إن لم يتحرك بوضوح الرؤية وثقافة المقاومة التي تمارس الدفاع عن النفس.

بعد تحقق حلم الاستقلال لعدد من البلدان العربية كصومالية ومصر والتحرر من نير الانتداب والوصاية والاستعمار. وقعت مأساة فلسطين التي عادت إلينا بالاستيطان الصهيوني واقتلاع شعب بأصغله من أرضه تحت بصير وبيروتية منظمات دولية منظر عليها المتحمرّون في الحرب العالمية الثانية وظلت استراتيجيتها هي هي: الهيمنة على شروات العرب الأولية والثخينة من تطلعاتهم القومية والدولية. فكانت إسرائيل وما تزال حارساً أميناً لمصالح الغرب الاستعمارية على حساب تشرد الشعب الفلسطيني وإبادة وجوده وتدمير هويته.

إلا أن روح الحرية ظلت متقدة في الصدور. وحقت ثورة الجزائر حرية الشعب بالكامل بالثمن الغالي لمليون شهيد وتوحد العرب بتضامنهم بوجه الظلم والفقر. غسان كنفاني وجيله يعملون هذا الوعي بالإشفاة إلى معاناتهم

الباب وارم ذات العماد

تعتمد مسرحية الباب (1964) على أسطورة عربية قديمة. عاد ملك القبيلة تسكن الأحقاف. وألهاها: صدا وصمود وهيا. وماد هو الحفيد الثاني لنوح. أصاب قبيلة عاد القحط الشديد لإلحادها. فأرسل عاد وفداً إلى مكة فيه قيل ولقمان لمستقوا الماء للأحقاف. فنزل الوعد ضيقاً على معلوية بن بكار في ظاهر مكة. فأرسل إليه جاريته مغيبتين تسميان الجرادتين = تذكيران السوء. بقصتهما بهيمته. فلما طلب السوء الاستسقاء ظهرت في السماء ثلاث غيمات: سوداء (رمز الموت) وخمراء (رمز الدم)، وصفراء (رمز العلة).

ويرث عاد ولده شديد. يموت قبله أخوه شداد الذي يبنى مدينة إرم ذات العماد. ولكن نقضب من الآلهة لا يستطع دخولها وحين يصر على ذلك تأخذ حاسفة أصوات من السماء فيموت وتهاوى إرم.

والأسطورة غير مثبتة تاريخياً بالتفصيل. فبالإضافة إلى آيتين قرآنتين: (الم تر كيف فعل ربك بعاد ♦ إرم ذات العماد ♦ التي لم يخلق مثلها في البلاد ♦) سورة الفجر، تقتصر على ما يشوه بالقوت في معجم البلدان، والطبري في مقدمات تاريخ الرسل والمؤلف.

تتألف مسرحية الباب من خمسة فصول على نسج المساة الإغريقية وأشخاصها. بالإضافة إلى هيا أول آله القبيلة الثلاثة هناك:

عاد ملك القبيلة وشداد ابنه ووريث مملكته، وأم شداد. وولده ووريث مرشد، ورسول من البلاد، ورجل أول ورجل ثانٍ. ثم قيل رئيس الوعد إلى مكة. ورعد صديقه ولقمان كصاهن عضو في الوفد.

عاد سيد القبيلة يرسل وفداً منها للاستسقاء من مكة هجر معيد القبيلة ودعا الناس إلى هجر

فتوثيق الحكيمة على سبيل المثال يتحفاً بمسرحية أهل الكهف معولاً على مصادرها المسيحية والإسلامية. فكيف يتحفاً بمسرحية شهزاد من بنابح ألف ليلة وليلة، إلى جانب مسرحية جماليون من مصادرها الإغريقية عبر المؤثرات الرومانية، ومسرحية با طالع الشجرة من أدب اللامعقول أبرز الاتجاهات الأوروبية الحديثة. فالمسرح والمسرحية جنس واحد عليهما من الأدب الأوروبية وتقاليدهما الإغريقية. الرومانية العربية. ومع المسرح وجدت الأساطير سبيلها إلى إبداعاتها الأدبية.

لكن التاريخ ظل أكثر حضوراً في الرواية التي هي بدورها جنس واحد أيضاً إلى جانب الأبعاد الواقعية والاجتماعية والعاطفية. وهو أمر بارز في إنتاج جرجي زيدان وحتى في روايات نجيب محفوظ التي اعتمد بعضها على المصادر التاريخية المصرية بالإضافة إلى نزعاته الواقعية والتحليلية.

إن ملغيان الميثولوجيا الإغريقية الرومانية من خلال أوروبا النهضة ومؤثراتها في أدبنا واضح من خلال حركة أبولو ومجلتها ملقوس الخصب التي هبرت عنها تراثات سورية القديمة وما بين التهرين ووادي النيل تعد من أهم علامات التراث الإنساني

وهي في الجوهر تفسير ديني وثنى أسطوري فلسفي لعلاقة الإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان. كصيف يحيا الإنسان ويموت في عالم التعاقب وزمنه وما معنى حياته ووجوده وبقائه.

ومع أن ملقوس الخصب تعبر عن الحضارات السورية والرافدية والمصرية القديمة. إلا أن عمقها الفلسفي وصورها الأسطورية الخالدة جعلتها ميراً إنسانياً عاماً. فانتقل بعض رموزها ودلالاتها من سومر وأكاد وكنعان إلى العبرانيين ووادي النيل والإغريق والرومان وأوروبا النهضة.

إما بالتفاعل الحضاري أو بالإبداع بملوابة.

أم شداد التي تكسبت معاناة عاد، وتأتي على شداد أن تستمر المعاناة واثراً الصراع.

شداد يستكمل حلم عاد فيبني إرم ذات العماد مدينة الإنسان مدينة القدر الوجودي لا القدر الإلهي ويسمىها بالجنة التي هي ثمة إرادته وعزيمته وصراعه لا هبة الخضوع والطاعة التي يمارسها هيا على الإنسان.

قلما الذي يفجعه شداد أو يأتي به لهم ماء الفقرة والمستكينة والطاعة بل ماء الحياة والإرادة وبناء القديس الإنساني بيد الإنسان.

إن فكرة الإرادة والموت ضرورية في تلك المرحلة هاتقومية الفلسطينية التي لم يشر إليها صراحة غسان في مسرحياته خلافاً لرواياته وقصصه ومقالاته ربما فكان غسان يومن إلى (القائمة بكمسر جدار الموت) من خلال التشيع بالأسطورة. ولعلنا يجب ألا نفترض أن معاناة غسان الفلسطينية تعني فهيب معاناته الوجودية في الحياة والموت والحرة والمصير والانتماء والهوية.

وربما فكانت معاناة غسان الفلسطينية مدخلا إلى معاناته الوجودية.

لكن لماذا إرم ذات العماد هي المدينة الجنة التي يبتها شداد فوق جنة هيا ولماذا يلجأ غسان المبدع إلى أسطورة يسروها بالقصص الحموي والطبري؟ هل لأنه يريد أن يضع يده على فكرة التجديد بالموت التي نهت عليها مسرحية الباب.

لم يسرق في تلك المرحلة لعمار كسمين والقوميين العرب منافسة مجلة شعر لمجلة الآداب والانطلاف على الأسطورة التمزجية بالشهادة والموت من أجل الحياة وانطلاف السوريين القوميين على أساطير التجديد والموت في التراث السومري الأكادي الكنعاني.

إن اجتماع غسان بجورج حبش وزعيم الجبهة الشعبية المؤمن بالقومية العربية معروف وكان

هيا كبير ألها الذي يقتل البنات. ويجفف الضروع. ويوزع الجوع بينما يعتقد عاد بأن الإله يجب أن يميتي شعبه لا أن يذله ويتهم منه بسبب الخطيئة. الماء الذي يصاحبه الذل والهوان على يد هيا. ليس ماء الحياة بل هو شراب الطاعة والمستكينة والموت. فكما ترمز إليه السحب الثلاث التي يرفض أن يميتي منها عاد ويختار الماء من مظنة لا من إله القنبلة.

فالصراع فكما في المسرح الإفرقي هو بين إرادة الإنسان للبقاء الحرة أو الخضوع لإله القنبلة كفضل لقمان السكاهن.

عاد الإنسان الذي يصنع قدره ولقمان الذي يلضع لقدر الآلهة متضرعاً: لقد جرني عاد بهذا عن معبدك. أخلق أبوابه في وجهي بعد أن كفت خاومك وكاهنك. حرم علي التضرع لك والدعاء إليك وتلمس قدميك. وما أنت ذا ترد غضبك عليه وعلي لقد احترقت مزارعي وجفت ضروع مواشي ومات أطفالك ولعطني لم أقدر إيماني بك. يا هيا أتهم يستموتون أله مظنة بدل أن يستموتوا فالتقم منهم وأعد مجدك في الأحقاف لأعود إلى خدمتك (1).

ويظهر السحب الثلاث في نهاية الفصل الأول يمثل عاد سيفه ويختار السحابة السوداء والصراع.

شداد لا يربط مظنة أبيه عاد فحسب بل يربط أيضاً الصراع مع أله القنبلة وقبعتها حول قدر الإنسان وقدر الآلهة. فأبوه عاد يحاييه هيا ويحتكم إلى إرادته هو لا إرادة هيا ليتحطم بحياته ويمصيره. ويبني مدينته فهي مدينة الإنسان لا مدينة هيا مدينة الإرادة لا مدينة الخضوع والطاعة.

والسكاهن الذي يعوق عاد عن المضي إلى صنع قدره في الفصل الأول من مسرحية اللياب أصبح ظلاً هامشياً في الفصل الثاني وحلت محله

إنه الآن في العالم الآخر يدخل في مجاهدة مع هيب. ويصر على رفض عبوديته وقهره. إن الاستمرار في الصراع حتى يتحم الهيب الذي دخل منه هيب هو جزء من دستور الفصل الرابع والخامس. ويحاول الآخرون أن يخرجوا منه دون أن يستطيعوا دخول باب الموت هذا هو فصل ما يملكه هيب لتمر العد والمسيطر على الحب والموت في عالم السام والعبودية. هيب يجب أن يموت (موت العبد) ويعود بالولادة. تحررهم باقتحام باب الموت.

يصوت شداد في عاصمة الصوت في أواخر الفصل الثالث في الفصل الرابع والخميس يتصاعد التوتر الدرامي فيها بين شداد وما يمثلها من إرادة الصراع والحرية ونقصه هيب الذي يمتددهما معاً من أجل بدء الإلهي وتصغفه على حساب الإنساني.

هيب يولد يموت الإنسان ويموت بولادته. يسمي شداد يولد بالتهرب منه والتشبث بالحرية والإرادة وبناء مدينة الإنسان التي يجد فيها هيب منافس له فذلك يدمرها ويدمر شداد معها في المصنوع الأولى الثلاثة يمبر شداد من خلال الحوار والسرد عن تقابله الدرامي وتنقصه مع هيب إما مع العرف أو الأم أو الكهان يسمونه على الصراع مع هيب أو يتفوهون من هذا الصراع كضالأم. أو يرويه كقصة ورثة من هاد أبيه ويورثه إلى ابنه مرنث الذي يهتم بملكه والتشبث بمرث يسمي بهتم شداد بتقصير الإنساني وتعمد الدات وخلاص الناس من العبودية والتهم.

ويبقى التقابل الإلهي والإنساني الذي يذهب إلى حد التناقض هو التخييل التحمي الذي يصل المصنوع كله بعصمه. يحمي ككأنما شدا هو دفاع لعمس في شخصيته المقاومة المصراغة من حل حرية الإنسان وهويته وبالتعبير عن ميورته الإنساني من خلال الشهادة والموت شديد إرم

ذلك من أمرو حركته المقاومة وما يراى من المؤكد أن عماس كس مهموم بالمقاومة وأن مكسر جذر الموت بإرادة الإنسان هو الطريق إلى الحياة والتجديد الإنساني فكما عوت عنه طقوس الخصب وله موازيت أسطورية في تب المهمة الأوروبية فكما أن له بدائل أسطورية تاريخية أو فولكلورية عربية إسلامية في إبداعنا الحديث.

من هب جاءت الأسطورة القديمة التي عثر عليها عماس تأسيلاً للأساطير التورية واستمر تواصل مع المثقفي والتأصيل معنى مشروع للعربي المعاصر وجره من مفاهيمه الإبداعية

في أواخر الفصل الثالث يأتي خبر موت شداد أهو صوت كفاريج أجفل حصانه فرماه. قال الرسول إن شداد وقف وواصل مسيره في غيوم الصوت الموداء. كس منسوب رهيب شفق الأرض فدمست إرم فيها ثم انطلقت السنة التهرلي أحرقت الأخضر والباهيس. يقول الرسول إن شداداً صاح في عاصفة الصوت. ذابت عظامه ولم يبق إلا سيفه ملقى على الرمل وقد صزر في ثوب وشكل المجر. أما الحصان فقد مسمى في الصحراء على حجر هدي.

(تكنفي الأم وتكنفي)

والرمز الذين لحقوا به؟

الرجل؛ ذوهم ذيول العاصفة وهم أجساد

مضروقة في الرمال (2)

الهم أن شداد أخضر الصرع والموت بحريته والكفلام هي هيب حتى الآن كس بالضمير المائب ولم يتقابل المدان إلا في مطلع الفصل الرابع عندما دخل هيب في العالم الآخر بصورة شاب وسمي من أهاب على شداد ورجلي حنكم عليهم هيب بأن يقتلها بمرهم في العيب والحيثية وعندما سأل أحدهما شداد عن موته أجاب أنها طقات رحلة متعبة هل انتحر أو مات صدفه ثم تكن إحابته حمسة

ما كانت سمتها، فليدع يرتكها، تلك ولادة صبيغة من تجربته وثقافته وراثته وانفتاحه على فكر الآخرين وتجاربهم المشابهة التي يستأنق فيها الداتسي وللوومسوعي ككلماً يستأنق المبردي والاختماعي خليفة واحد،

من هذا كفن توجه المبدعين الذين عاصروهم عصبي أو سيقوه قليلاً مشغولاً لتجربته الإبداعية لو مشبه لب

إرم ذات العماد وجبريل خليل جبران

يحلم جبران خليل جبران في النص والمعربة بهزم ذات العماد على شاذلة محتلفة تصرب إلى الولايات المتحدة مع عائلته وهو في زعم الصب والبيئة التي أحاطت به في بوسطن يتلاقى فيها هضمر الشرق والغرب والحمين إلى مسقط رأسه في ليس بزيده الفخاخ الفكري الذي يشر به مرهبة التماهي الإمبروسونية التي تتلفم النور من أمة جهة مسطح، فتتطلع إلى الثقافات المشرقية في الهدم ومرتكز المصطر المصوب في بودي كان أو إسلامي بشكل حافراً للوحدة الروحية التي كان يحلم بها رالف والدو امرسون وتلقفها جبران من تعلمه الفلسفة الغربية الإسلامية في مدرسة الحكمة في بيروت وبيئة بوسطن الثقافية والروحية التي فتحت كفل الوجدان على المفكر الأسامي.

من هنا تنقش أهمية إرم ذات العماد همد حبرلي خليل جبران إنها مدينة الإنسان ومدينة التوحيد الروحي الذي كان حلماً للعالية السورية في الولايات المتحدة في زمن الانفصال عن السطة العثمانية وانكشاف إرم العربية الحلم والمثال

أهطالها أسمة العلوية ونهيب رحمة للمسيحي وزيهن الماسعين العجمي بالصور بين هذه الشخصيات ومرد الزوي للولف لأطر هذه القصة الرمزية يصور لنا جبريل إرم ذات العماد(4)

المدينة الجمه مقابل مدينه هب التي لا تستمر إلا يموت الناس، وخصوصهم التمدد، زاد هب

إرم هي المردوس الإنساني الذي يدمره هب إرم هي الإنسان وحضارته وفردوسه

اشداد: لقد نهبت جنة على الأرض دمرها أمام عيني وأنا مصلوب على عمدان من قار يثلي، ككنت أرى جواهرها تظوب ككما يظوب الرصاص وتميل في القنوات ككلاء اللامع للقصص في قاع الأرض... لماذا فعل ذلك كله بي؟

لقد ككذبت أسي في سبيل أن أعتقها من صلحه الأبيض للمصوب بين بهوت الناس، بعث مملكتي بومضة من مضات للتحفة التي لا يراها المرء إلا ككعب يرى اليقظ. أريت أن تلك النير من رقاب الناس الداميين إليه الأبهين من هذه التار ككين تحت قدميه ككل ككبريلهم وشها هتم(3)

استجد بالشهادة أو الموت ففكرة تنفر ثقافته المقاومة وابعادها الدينية والأسطورية والمولصطورية والاجتماعية والتاريخية تجلت في لثراث ككعب تجلت في مبدعين الشخصية والفداء.

يختار شداد أن يقتحم باب الموت من أجل إرم ذات العماد وتتميز مسرحية الباب بهذا الحجم المفكري وعلاقة الحياة بملوت والوت بالهياة. تم بهائج غسغ الففكرة المصور لمسرحيته بشكل مباشر ولظن جبريل مع مرعة الأبداع الحديث مسرح وشعر ورواية حيث يمدق المصور والشغل في التعبير عن أبعاد مدمرة هتصيح تجربة لمدع ككفر ارتقاء باليص الأسامي

تثور الدات في المبدع العملي وكشمعي بالبيعة القمية التي قد من خلال هذا التورم والمعدة

فكار مسرحية الجاب أبعث بعيدة عن المايبح المفكرية الحديثة المستدة في زمن إنج المسرحية سواء أكانت تمورية أو وجودية وككنت

الحمصية. ككل ذلك حرص على المثاقفة بين للذهب الوجودي وأبداعا الحديث.

حلاج عبد الصبور

صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج ليس بعيداً عن الألف الذي ابتدعه غسان في مسرحية السحاب. المأساة مشتركة ولطكس اليأس المسية والرموز متشابهة وكذلك التوجه العام للإبداع ودفع عربية الإنس إلى أفق الحرية والاختفاء الإنساني ومساء الحضارة في إظهار الانتماء واليوهه وبالقائمة من الصلب والموت(5)

جسر الموتى

مسرحية جسر الموتى الشعرية لنهرس المنظمة نشرت في مجموعته أعمال في القصى دار النجاسي بيروت 1961 وترجمت إلى الإنجليزية وقدمت على مسرح دائرة الفولما في جامعة بورتلاند الرسمية

جسر الموتى

لقصيدة دراسة في لوحتين

(رموز المسرحية)

الأم

والأطفال:

أبو كيم:

شخصية خرافية، يُصوَّف بها الأطفال في الأوساط الشعبية، وهو يمثل هذا جبل القدر الإلهي جبل ما قبل النهضة الذي لم يستطيع أن يختار قدره، ويقدر مصيره فيتصرف لمن يحقق له ذلك(6)

مسعد للدين:

شخصية استيطورية في التمسح الشعبي ككأف ليلة وليلة ويطلق

عندما يمسك زبي العاجدين لجيب رحمة هل أنت مسيحيتي فجيبة ولدت مسيحيتي غير أنني أعلم أنما إذا جردت الأديان مما تعلق بها من الروايد المذهبية والاحتشاعية وحدها فبأحد أليس هذا هو موقف الحلاج من الأديان التي يعتبره وجوه متعددة لحقيقته واحد(7)

ألا يصغر حيول هذا بروج الإصلاح الأدبي والاجتماعي الذي تحتاجه الأمة في تلك المرحلة

فكيف تصبح إرم ذات العماد عند شكل من جبريل وغسان فكمادي مدينة الوحدة والحلم. إننا لا نمضر هذا بنتاثير والتاثير بشر من نمضر بشيوع افكار بعضها يتلقفه المبدعون بشكفان مستقلة على اختلاف المراحل والأجيال. لطكس العاري وصح بين مرة جبريل الصوفية في الوحدة وسرعة غسان المتصلة بالفكر الوجودي وروح المقاومة. إن مفهوم القدر الإلهي والقدر الوجودي تجسداً أيضاً في لوحتي جسر الموتى مسرحية المنظمة الدرامية. والصلة بين المبدعين ظرفية من تردد غسان على حميم مجلة شعر ونشر أعمال في الخمس 1961 قبل الباب بسوايته

لكن تشبيه الأفكار والمصالح والموهومات يجعل التساؤل مشروعاً في البحث عن علاقات أخرى لتسوس هذه الأعمال رغم إيماننا بعمتها الأكيدة بالفكر الوجودي.

وإن ما تحسركه دار الآداب وغيرها من دراسات ومسرحيات للفكر الوجودي أو روايات كفاالمريب لأثير كفنهم ومسرحية الذباب لجس بول سارتر ورواية الطاهور والدوة التي عقدت في بيروت عن الانشزام ENGAGE الذي وحده الوجوديين والمارياليين والماركسيين وغيرهم ضد الاحتلال النازي لينزير في جبهة واحدة. وقد اشتترك فيها طلبة حسين ورئيسه خوري في

المقنونة الحضورية وترتقي من الجمراطي والرماس إلى أطي الإتصاف والحضرة إلى إرم دات العفاد مدينة الحلم التي تمددت إشعاهاها، لصفن شمسها واحدة

خاتمة

استطاع غصان أن يصفو في مسرحية الباب بمبادئه من المستوى القومي إلى المستوى الإنساني وأجسس في توشيف مقولات المفكر الوجودي لخدمة هذه العادة لاسيما مفكرة ترايمل الحرية بالمسؤولية والهاء ككل العوائق التي تمرقل معارضة الدات لهدم الحرية. ككلم أحسس في الاستفادة من فضيرة الموت كحيدر لا احتراق له إلا بالموت ووفق في دمج دلالات مفقوس الخصب الثمورية وافقصرهم بالمفكر الوجودي وليامها

مسرحيته الباب مسرحية نفس بالأفكار والحركة الدعنية تسيطر فيها على الفعل الذي تقوم عليه الدراما المسرحية.

ولستقتي في استفادته للأسطورة من مفار عرقية إسلامية تأمله الذي ريفنا نظر إلى السرات في دانسته الوافسة فومسل أساطير القديمة من حيث سدري أو لا سدري ويابهم المشرقية العريقة

وليس خافيا أن المسرحية كالمهمة من الأجسس الأدبية الوافدة عليه ولطافا بعض من الآراء الاستشرافية ربطت ذلك بتفسير عرقسي كذاقول إلى الفصون الدرامية والملاحم هي من إبداعات المروق الشريرة الترافية بيها الوجودان والفاء هو من صاء المروق الأدنى حتى انضمت ملهمة هلماش التي أنجها تراثا الموموري الأكادي الكصافي الذي بشكل العمق الحضاري لتراث الميري. فقد ترجمت فلقاش إلى أكثر من ستين لغة وعبرت أولويات كثيرة حسب الاكتشافات والحقن التاريخيه الجديدة

عليه عاليا علاه الذي وترمز إلى روح الجرة والمفكرة والأفلام

وسعد الذين هما كفاصل الذي اشق منه، ومر لجيل النهضة. جيل القدر الوجودي الذي يحتتر قدره ويشتر مصيره فيحتتر قدر الآخرين ويقرر مصيرهم، إن التمرق بين القدرين القدر الإلهي والقدر الوجودي أو قبل التمرق بين الجيلين يواتر في كوحتي هذه القصيدة بين كفل من سعد الذين و بو ككسي في الأولى، وبين ككل من القلب والجمجمة في اللوحة الثانية، وهما تعبير عن الصراع التفسمي الداخلي بين القدرين، ويخيل لي أن الجمجمة تمثل الجانب العاجر للتلفس من أبو طهس والقلب يمثل الجانب المصارع القادم من سعد الذين تصيرا هي ديمسية الصراع الداخلي.

في هذه المسرحية دمج الشاعر القصيدة الدرامية بالتقنية المسرحية وارتقى بالقولكطور الشفهي إلى مستوى الأسطورة.

جسر الموتى تعالج صراع الإتصاف مع المعبر والصف والموت ويطلب سعد الذين يموت مرتين. يعبر الجسر مرة عم، ومرة عن الجماعة. مرة عن نفسه، ومرة هي جيله يعلم شدا أن يدمر الباب وسعد الذين يعبر الجسر الذي يحول بيه وبين بناء مصيره ومصير شعبه وقدره (7).

بالأفكار في الأعمال الأتمة متجربة والمعانة واحدة وفي اختقت أشكالك من الأسطوري إلى الفولكلوري إلى التاريخي ولكمه. تلاقى جميع في بوتقة فيه واحدة وفي جوهره تتمحور حول

على المديق بو الحبران حين وجدهم في عاية
الرجل قد سوا، احبداً فرمهم إلى الصحراء
والرمال يجمع عابر ككل منهم فكان يمتص أن
يتكلمون فحسب أن شداد في الصبر مع الموت،
لكنهم استسلموا لقدر المساة واختارهم الموت
بلا مشورة في حرار بعد صرع مفلو - من هب
نقدر موقفه، عسى كنعاني من لموت ورؤياه
السمعة في الظلمة.

لجس عسى المقوم ربما لانهبه ببعض
مقولات الوجودية ومعانيها، أو ربما لأن الثمر
أكثر ارتباطاً بالواقع التأسوي للضعف
الفلسطيني الذي يكسر جدار الموت في كسل
مسيحية ما تزال تراقبه صخرة سيزيف التي احتل
بها الوجوديون لدلائلها على مأساة الإنسان وعيث
مضاعفه في التهرب من حقائق الولادة والموت،
فالحوار الدائر بين هب وشداد في الفصل الرابع
والخامس يتضح أن تهيبت طاية من السماء على
شداد سخرية وهزماً بتشيته بملوث من أجل
الحياة والطاية التي يقدحها شداد غمسياً في
حاتمة المسرحية يسخر ملجأ المصائب بينه وبين
الجدار

ويسمى جبريل خليل جبريل إرم دلت العباد
بحالة نفسية تتوحد فيها للمذهب والأديان في وحي
واحد إذا تحلت عن الشوائب، وأنها رمز للذات
الإنسانية هالأسس ذات واحدة وخوهر واحد
يأ ما كان الأمر في مسرحية الباب تعد
إضافة مهمة لأدبنا للمسرحي المسلح بالأسطورة
والرمز رغم حركتها الدمية.

وغنى كنعاني كمنحود درويش لا يسوم
على فنه ورؤيته ولا يسوم على حق بلاده فابديع
المقاوم والمقاوم المبدع وجهان لا يمتصان في
شخصية غنى الواحد.

والمقنوع بهماها الشامل لا تتجرأ إنها تغيير
عن مأساة وجوده بالنسبة للفلسطينيين الذين

ومما هو جدير بتأييد أن أبطال مسرحية
الباب من عاد إلى شداد ومرثعهم أحفاد روح
أوتونييتهم ملهمة فكتبمش الذي أوتي الحياة
والحلوة

وإن قصة الطوفان تتموز حول رمز الماء
والإنسان البشر التي يمسها الطوفان ككله الذي
يطليه شداد للأحفاد من مصكة لتعود إليها الحياة
وإن الماء جوهر الحياة التي شيد عليها عاد وأثوة
وحصده إرم ذات العمد مديب الأمل والحدود
وإن الأسطورة ورمز الباب تمتد بكثافة المضرة
وشاعية الصورة مما جعل المسرحية أكثر
ارتباطاً بالهوى الإنساني وأسهل تواصل مع
المتلقي

ورغم الأراء التي استناد منها غملى من
يسابع المدرسة الوجودية إلا أنه روجح بمقولة
مبهمة وأرتقى بمعانة المقاومة من الوطني
والقومي إلى الأمل الإنساني

وإذا صح أن غملى المفكر والقوم اتخذ من
شداد قناعاً له فإنه يستعيد لشدة المقاومة
ورموزه بذلك، النمو والكرامة ولاسيما إذا
تذكرت روايته رجل في الشمس فالرجل فيه
يصرهون من أجل البقاء برؤية واقعية جازحة
والشمس ليست في ميثاق الرواية مصدرراً للهداية
والنور إنها شمس الصحراء الحارقة بين الهمزة
والكوكبية. أراد يجمع من الفلسطينيين أن يهروا
من الجوع والهول وصناعة العيش وأن يتجاوزوا
نقطة التشبث في الحدود بحثاً عن فرص عمل
تصون منه وجوههم، لم يجدوا غير شاحنة نعلت
عدة أن الكوكبية لتقل التعلل للناس ففقدوا مع
أبو الحبران ساستهم أن يقاتلهم في الخراب القاري
خيشية من حرس المنحود لتكس الصحراء
والشمس الحارقة ثم شرحهم بمسافة البرحلة
والحرار الذي يتفكروم فيه لم يحو هواء ولا
وكسحج كهي، وكح كات المدب قسيه

(4) انظر جبريل الأعمال الكاملة العربية ص 574 وانظر كتاب جبريل في صوته المثرات الاحسية دار مللاس دمشق ص 225/ 1987
انظر أيضاً قصيدتنا الطريق إلى ارم في مجموعتنا سوناتا في صوته تشرين دمشق 1997 ص. 107 - 111

- اسطر ايض قصيدتنا الحلم والرمل وحانته
ذات العماد ص. 827 في المجموعة نفسها
- انظر ايضاً قصيدتنا الطريق إلى ذات العماد
في مجموعتنا الشعرية الطريق إلى دمشق ورافد
الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ص
146 - 147 شكلها تلمح إلى المدينة العلم
ولكن في املر وجداني وحضاري مختلف
(5) انظر دارست في الأسبوع الأدبي 2012/5/5
العدد (1294).

(6) انظر بعض المقطعة أطفال في النفس دار
تجاني بيروت 1961 ص 53 - 78
(7) انظر تقويم محبي الدين صبحي لأطفال في
للسي مجلة شعر العدد (19) بيروت صيف
1961

تأمرت عليهم البرونوكولات الدولية وحردتهم من
أرضهم وحقهم وهويتهم.

ساده تقبل ايها الملتقي لسو ان قريتك او
مدينتك دمرت بالكامل هي وأهلها وحلت محلها
مستوطنة صهيوية 19

فمن الطبعي أي تتكون للشوامة ردة فعل
فورية فتلوا برادة غمس وملقوته وصبروه وحلاً
مدملاً وهو في ريمس الصب عهل يستريح عودة
المصم المشرود إلى التولى بالعلم واشداد روحه
إلى تراه وجنوده أقتحم باب الحرية ولتقى وعبر
جسر الموتى إلى الشيمة خلاص من الموت له
ولجهه وخلق الطقم والرمر والأسطورة لرويا
اندلعت من المعاد وثقافة مقاومة فعلية حصارية
يتوحد فيها التموري والوجودي على صلب الفرة
والنفي للتهوس بالقدر الإنساني بوجه عب وقدره.
من أجل خلاص الأنا والآخر في معركة واحدة.

الهوامش

- (1) غسان كصفاني الآثار الكاملة المجلد الثالث
المصريحات الملهمة الثالثة 1993 ص 38
- (2) غسان كصفاني الآثار الكاملة المصريحات
المجلد الثالث ص 62 - 65
- (3) نفس المصدر ص 79 - 80

علم الجمال.. ألق الخضر وإشكالية المصطلح

□ هاء إسماعيل *

في بحثه عن الجمالية يرى ر. فلدحويس أن "الحركة الجمالية تاريخياً ظاهرة يمكن وصفها بالعموم لأنَّ عن الصعب القول من كانت تأسف (1) وإذا نظرنا إلى ما يقوله علماء الجمال الماركسيون - اللبسيون من أن أساس الجماليات هو الجمال ذاته (2)، فإنَّ هذا الإقرار يدفعنا إلى استنتاج أنَّ إشكالية الجمال راجعة بشكل أو بآخر إلى إشكالية ما اصطلح عليه بالجمال كفكرة أو كموضوع. وإذا عدت الماركسية - اللبسية عن أنصح عواجل تاريخ الفكر الجمالي العالمي - كما يرى مورخو الفن - لكونها استوعبت في فلسفتها خبرة إشارات الفكر الفلسفي العالمي في العصور السابقة ثم أغنتها بما هو معاصر، فإن ذلك يوضح لنا - نوعاً ما - أن فكرة أن يكون الجمال هو أساس الجماليات فكره راسخة في تاريخ الجمالية العالمية، وعليه لا يعود علينا إلى الربط بين إشكالية الجمالية والجمال ربطاً اعتباطياً لا يسوغ له كما نرى.

الشك من أصل الجميل كان أول ما لاحظته...
أن أغلب الناس مقتنون على وجود الجميل، وأن
أكثرهم يحمونه بقوة أنى مكان، وقيلون فقط،
مرفوقين ما يكون (3).

فديرو - نظم بى - جزء هذه الاشتغالية
إلى اعتبارات فردية تتفق بأدق الناس
وشهائهم، واهتماماتهم الجمالية، أي إلى

يستحدث (ديرو) في كتابه (بحث في
الجميل) عن لشفة التي يتخطها علماء الجمال
في بحثهم عن أصل الجميل يشير إلى وهرة
الأراء المتصيرة في مفهومه وحيثيته مؤكداً أنَّ
الناس خفيف متحمسون على وجود محتلمون في
مهيته ويسى اسمها هذا بعد استعراض راه
شهر هلاس الجمال وعلمه عبر تاريخ الجمالية
وهولا إلى أيامه يقول قبل أن أخوض في البحث

* باقة من سوريه

فرضه لا يتفق معه حول نوعية هذا الجمال. وهذه نقطة خلاف جري من شأنه أن توضح له - ولو جزئياً - كيف يمكن أن يقع اللبس في اعتقادات الجمالية، فببساطة «فلاسلون» يجد هيجل أن الجمال لا يكون إلا في الفن. فالنبي يتوقف عنده على الطليهي كونه يصدر عن الروح. وبالتالي عن الحقيقة **فإننا فكرة تحتل فكر إنسان أفضل من أصل إنتاج للبيئة (6)**.

ومن المصيرين نجد أن مفهوم - فكر جبروم ستولتيرز - من يرد الموموس واللبس في معتقدات الجمالية إلى أنه تأخنها عن غيوت دون تمحيص مع أنها تحتل وتبني بين إنسان و آخر، وأحياناً عند الشخص الواحد. ولذا فهو يذهب إلى إخصام تلك المعتقدات للاختيار الصارم المدعم بالأمنك والشواهد.

إن أكثر الاعتقادات الجمالية عرصة ليس هو ما يقال من مصطلحي (الجمال) بالمفهوم الواسع للجمالية، و(الجمال) بالمفهوم الضيق. فالناس كلما يرى ستولتيرز يخلطون بين مفاهيم (الفن، الاستمتاع، الجمال) مع أن كلًّا منها نوع مختلف عن الآخر. ففقد في يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلفه عن طريق نوع من التجهيد البشري، والجمال يشير إلى تدريب الأشياء أو فهمها. وأما الاستمليقي فهو يشير إلى إدراك موضوعات طريقة والتعلق إليها والاستمليقي هو أقل هذه الأنظمة شيوعاً، وغالب ما يعتقد بعض الفلاسفة اليوناني الذي اشتق منه (Aethetics) عند استخدامه (7) هذا وإذا ما دقق في الجملة الأخيرة الخامسة، بمصطلح (الاستمليقي) وكيف أنه أقل هذه المصطلحات شيوعاً لأنكبت الاستنتاج أن أكثرها شيوعاً هو مصطلح (الجمال) بالمفهوم الضيق الذي يأخذ حصة الأسد في معتدب الدراسات الجمالية هيجل. على سبيل المثال - يمتدح كتابته الجمالي بمولي (المدخل إلى علم الجمال) وفي حولة لطالفة هذا الكتاب

خصوصية المتلقي الجمالي وهو أمر يمكن أن تسوّعه لنا الطبيعة البشرية. ويقامه إذاً مسلماً جداً بالقول: إن لدى كل إنسان جملة من الآراء الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية والجمالية وغيرها ويوسع أي إنسان أن يبدى رأيه حول تلك القوى التي تصير العالم، وحول معنى المساعدة البشرية وما إلى ذلك مما يراه علماء الجمال أنفسهم.

وما هيجل فإنه يرد هذه الوفرة من الآراء المتضاربة حول مضامين علم الجمال، ومن يهمل الجمال نفسه إلى طبيعة هذا العلم، فهو مختلف بوصفها عن العلوم الأخرى كعلم الرياضيات والهندسة والحيور والنبات وسواها ذلك أنه يتعامل في نتائج الروح، الأمر الذي يجعل مضامينه لا تحظى بتحديثات ثابتة، يقول

أما في العلوم التي تتعامل على العكس في حاجات الروح، فإن الموضوع هنا ليس من المواضيع التي تحظى بتحديثات ثابتة بما فيه الكفاية ومقبولة عمومياً بل على العكس فهي علم الجمال على سبيل المثال تفتقد الحلجة إلى تلبية وجهات النظر في مختلف حضورات الجمال (4)

هذا وقد أدرك هيجل ما يمكن أن تسببه تلك الوفرة اللامتناهية للأشياء الموصوفة به. جملة من خرج أمام المبحث الجمالي، لكنه حاول حله، متكسماً على فكر أفلاطون في ضرورة الابتداء بمفكرة الجمال لا بموصوفه يقول «هناكنا بالمفكرة نلحق جانباً العقيدة المخرج الذي يمكن أن يسهل لنا الترتيب الكبير، المفكرة اللامتناهية للأشياء التي توصف بأنها جميلة ولا تعود المتروضات القائمة بين الأشياء الموصوفة بأنها جميلة تزيها عن طريقنا (5)».

وإذا كان هيجل يتكهن على فكر أفلاطون الجمالي حول ضرورة الابتداء بمفكرة الجمال.

فلازمة اليونان القديمة. وليس خافياً على أحد أن البحث الجمالي قديماً، وقبل الجهود العلمية الحديثة لم يتعد كونه مجرد نظرات مبعثرة في الأبنية الفلسفية التقليدية، وأن الجمال بمفهومه الضيق كان جزءاً من مبحث القيم في تلك الأبنية، فالفلاسفة كغيره لم يمددوا إلى إقامة نظرية جمالية خاصة، وإنما جاءت ملاحظاته التوضيحية عن الفن؛ فمن خلال إقامته لنفسه الفلسفي العام (10)، والأمر كذلك عند أرسطو فقد قام فكره الجمالي على نظرات وافضار متفرقة وزدت في كثير من كتبه العلمية والفلسفية (11).

والأمر كذلك فيما يخص فاسمه الجمال عند بقية الشعوب، ذلك أن الفلسفة الجمالية اليونانية القديمة كانت كالجنيين الذي انتهت منه جميع اتجاهات الأفكار الجمالية فيما بعد (12).

إن الماركسيين - اللبسيين بشيرون إلى أن علم الجمال كعلم ظهر في المصور العاصرة، وذلك خلال عرضهم لمسألة المهمة كعلماء علاقة الوعي الجمالي بالواقع، وجوهراً الجماليات وم سواء وتكديدهم أن كل تاريخه ما هو إلا نبض وشوق وتطور الاتجاهاين الأساسيين له الحديثة والمتأخرة (13)، ومع هذا فإن ذلك لا يعني أن بعد علم بالعلم الحديث (علم الجمال) لأنه لم يكن كذلك فوضر على الباحث الجمالي كثيراً من الموموض الذي يكتمل مقولاته ومماثله عبر مسيرته الطويلة.

فالفلسفة اليونانية القديمة عصب في المقام الأول بتفسير تنوع ظواهر الطبيعة، كعلم عمت بالمشكلات التي كان الدين قد فترها، ومنها مشكلات أصل العالم، والإنسان، وممرى الحياة ورسالة الإنسان والأخلاق. وأن علم الجمال (الاستبطاش) كعلم لم يستقل تاريخياً عن الفلسفة (لا في فترة متأخرة، وتحديدًا في

يمكن للبحث أن يلاحظ بشكل واضح كيف أن العلم الجمالي عند لا يكند يتجاوز البحث عن الجمال بالمفهوم الضيق إلا قليلاً مع أن مفهوم الجماليات يشمل ما هو عم من ذلك بكثير.

ومع أن الحمل بالمفهوم الضيق ليس إلا واحداً من بين عدة نوا من القيمة الاستبطاشية. إذ يجمع أعم مقولات علم الجمال الجمال، السمو التراجيدي الكوسيدي وما سواه - كعلم يرى علماء الجمال - أن تكتمل بمفهومه. مالا يحمي من ظواهر الطبيعة والمجتمع والممارسة البشرية. وهكذا فإن تحليل الألفاظ بشكل علمي يؤدي إلى التمييز بين الجمال بالمفهوم الضيق وبين المفهوم الأوسع الذي يصب على الجسم البشري أي القيمة الاستبطاشية ذاتها كما يؤدي إلى الكشف عن الاشتراك، والخلط اللغوي الكامن في طريقة الحديث غير النقدية (8).

إن قراءة متأنية في تاريخ الفكر الجمالي من شأنها أن تسوق وجود هذه الإشكاليات فالطرفة القديمة إلى علم الجمال كعلم تنظر إلى الجميل والتبجح على أنهم شاملاً لكل موضوعات الدراسة الجمالية، وقد عرفت هذه النظرية قديماً باسم "نظرية الجمال والتبجح" (9).

وأما لفظة الجمالي فهو كعلم يرون شديد التقيد في الحديث المتداد ويمكن للبحث الجمالي أن يدال على ذلك بصورة أكثر تحديداً إذ من أكثر الأخطاء شيوعاً في الكتابات النقدية أن يعطى المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية في الفن - ملامح - على سبيل المثال - لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عن (الجمالي) من حيث هو مقولة متميزة؛ بل إنه يمدد إلى التوحيد بين القيم الجمالية والأخلاقية على اعتبار أنها مشترك، مما في النظم والانسجام، يشاركه في هذا لابل عدد كبير من

عصر النهضة مواكباً في ذلك علوماً أخرى وجدت طريقها إلى الاستقلال في هذا العصر الذي شكّل تطوراً هاماً للعلوم الخاصة من ميكانيك، وفيزياء، وكيمياء، وبيولوجيا حتى سررت المعرفة العلمية مشتمل على الأفق لنظرية العامة، حول الطبيعة والإنس والمجتمع الأمر الذي ساعد في استكشاف ومن هذه العلوم المستقلة علمية التاريخ، علم الاجتماع (الموسولوجيا) ومواد - وأخيراً، علم الجمال (الاستيليف) (14).

ويوصفه طرفاً سابقاً من الفلسفة، فإن علم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختيار نقدي لا اعتقادات الجمالية المتعلقة بمسائل منها ما طبيعة الفن الجميل؟ وما الذي يميز الفن المبدع من غير الفن؟ وأي نوع من التجربة يعد دقيق الفن؟ ولماذا كانت هذه التجربة قيمة؟ وهل يمكن أن نثبت في الخلاف حول الفن (15) وما سوى ذلك فهو باختصار علم عن الفن كما يرى كورنيليسنكي، ومضمونه لا يتفقد حدود مقولاته التي لا تشق حدوداً هندس الحدود (الرائع) (16)، فهو يدرس الجوانب والخصائص والدلالات المشتركة لجميع الظواهر الفنية (17) إضافة إلى كونه يدرس الجماليات في الواقع ويمتد من انتمكساتها في وهي البشر، كدراسته مسائل مثل التقي الجمالي، الذوق، الأفكار، النظريات وما يبحث خلالها من تاريخ المدارس الجمالية في الماضي (18)، الخ.

وعليه فإن علم الجمال يصرور بترتيب فني بالجمالي، ذلك لأنهم يرتبطان بشكل أو بآخر بوجود الاستمتاع الإنساني، ويحاول ستولنسر أن يؤكد ذلك عندهم يلجأ إلى اللغة، فيشير إلى أن هذه النظرة كانت واضحة كعب في الفهم لتقويي الفن الجميل وفي ذلوع استخدام لفظة "الاستيليفي" وذلك للدلالة على ككل ما هو "جميل" أو مريض من الوجهة الاستيليفية (19).

وحير بالذكور أن (الجمالي) قديماً كان يعرف كشخصي يقدر الجمال (20) أم مع أواخر القرن التاسع عشر - فإن المفهوم الجديد لاسطلاح (الجمالي) قد تغير فلم يعد كلمة (الجمالية) تشير فقط إلى محض محبة الجمال وإنما إلى قدع جديد نتج عن فهم الجمال فهماً بئيم أخرى، وعليه فقد غدت الجمالية تمثل 'فكراً بعينها عن الحياة والمفكرات اتحدت بعد ذلك نملاً متبهماً، وقبضت تحديداً جديداً بوجه الأفكار أكثر ملاحظة وتقليداً (21)

وإذا كانت الجمالية تؤكد على أهمية الجمال فهماً بغيره من القيم، فذلك لأن الجمالي مفهوم يربط حقيقة بماله علاقة بالقيم، فالدراسة الجمالية كلف يرى ستولنسر تعلق بوجدان القيمة valuing وبمعي ذلك عند الاهتمام بموضوع ما - والشعور بأنه بالمتعة، فلم الجمال على هذا الأساس يدرس الموقف المتميز للتجربة الجمالية، إضافة إلى الموضوعات التي يتخذها إزاء هذه التجربة، وكذلك ترتبط هذه الموضوعات (22)

وفي القرن التاسع عشر احدثت الجمالية تغير عن نفسها باتجاهات مختلفة، وبطرائق متغيرة وهي

أولاً: كمنظرة في الحياة 'ي' بها تدلج الحياة بروحية الفن، كشخصي يمثل ما فيه من جمال وتنوع فمن أجل أن نحيا الحياة الجمالية، فإن علينا تطوير ككل ما نمتلكه من وهي، وكفاء، وإدراك حمي وقدرات استبطان بحيث نتجنب الانغماس الكامل في الشؤون المالية (23)

ثانياً: كمنظرة في الفن: أي أن يكون الفن مستلماً لوهية الحقيقية، ورغم أنها في الوقت ذاته قد تبتعد عن توسيع حدوده بشكل أميل (24)

ويرى حومس أن الجمالية أنداك قد وقعت في مشاكل بين التمسك بالمشكل والمصدر

وهذا الأمر يتفتح نوعاً ما إذا عرفنا أن الفن من حل الفن كمن ظهر في القرن التاسع عشر كفن يطوي على تلك النظرة الخاطئة عن الجمالي. «كشفي» لا يتوافق مع بقية الحياة وعن الفن كشفي مجال اهتمامه الوحيد التأثير الجمالي فحسب

وأياً تكن الأمر. فكلنا هنا يصعد محاذاتنا من هو الأفضل في تاريخ الجمالي. فنحن يرى سوربون من يسمي له ن تتبعه ليس تاريخ تحولات الدلائل وتفرضها، وإنما هو تاريخ وظائف الفن في صلبه حياة البشر الروحية، وعقولنا إليه من زاوية حاجاتهم الأكثر أهمية والأكثر نبلاً (30).

المراجع

- 1- موجس شاربخ التطويرات الجمالية: د. أوسيب بيجوف، ر. صيرسوف، ترجمة: باسم السيف، دار الفارابي، بيروت 1979م
- 2- أسس علم الجمال لماركسي - اللهي، مجموعة مؤلفين، تر: جلال الماشقة دار التقدم موسكو، 1981م.
- 3- المقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية جبروم ستوليتن المؤسسه المصري للدراسات والنشر، تر: د. هادي زكريا، بيروت 1981م
- 4- موسوعة للمصطلح النقدي تر: عبد الواحد لؤلؤ، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، المجلس الأول، بيروت 1983م
- 5- مقدمة في نظرية الفن (د. عبد المنعم لثيم، دار العودة - بيروت 1979م)
- 6- الجمالية عبر المصور إتيان موريز، تر: ميشال عامسي، منشورات عويدات بيروت - باريس، 1982
- 7- بحث في الجمال، ديديو، تر: د. علي نصيب إبراهيم، أزواد للطباعة والنشر 1997م

المصور، ولذلك فهو يرى أن المهم في الأمر هو صدق التجربة التي يمر بها الفنان، فكل الفن يمر بشكله ككائنات أم مهمونا كشكل الجمالية.

دلالة كاتجاه عملي في الأدب والفن، وفي النقد الأدبي والفني ونمى هذا الاهتمام عن كل مقرر أخلاقي أو عظمي، وهي بذلك أكثر مهلاً إلى هذا الفن من أجل الفن (25).

ومهم يمكن من أمر الخلاف القائم بين ملاحظة الفن كفن، يرى الباحثون تيش واسمة، موسوعتها شديدة التبني وحيثي ن تمثل في تقرير ومو لا يقطع ونظريات الفن على اختلاف ضرورية ومهم لمصورة الفن كفن مع ذلك غير كافية من الوجهة التجريبية يقول ستوليتن اعتقد أنه من يتناقض مع الواقع: بل بعد إهانة لدكاء القارئ أن يهدي أحد وجود أية نظرية واحدة تمتلك الحقيقة الكاملة عن الفن كله. فالأمر التجريبية أعيد وأكثرت صرورة من أن تتناول في أية صيغة بسيطة (26)

وإذا كانت النظرة إلى الفن تختلف بين شخص وآخر في هذا العصر أو ذلك تبعاً للحاجة الجمالية التي تفرس نفسها على واقع الحيثيات العملية والثقافية على اعتبار أنها "حاجة جماعية تتبدل وتتغير عبر المصور" (27) فمن الطبيعي أن تختلف جمالية اليوم عما كانت عليه في القرن التاسع عشر ذلك أن المناخ الاجتماعي والفكري حاليا أقل "ترحيباً بالجمالية" فلم تعد الأفكار الجمالية جديدة. وهذا قد عرقت الاهتمامات الاجتماعية والمهنية تفرس نفسها من جديد على الصاحتين المتكسرة والمهنية (28) يقول جوسس

"وجدنا كتاب مثل: شو، ويلز، وغيرهم يظهره، كل على طريقته. حلاً لشرائك جديداً يوازيه نمور من الجمالية (29).

- 8- أصول الفلسفة الماركسية - اللبينية ثلادية
الديالكتيكية - إشراف: فيودور يورلاتسكي
دار التقدم، موسكو 1985م
- 9 المدخل إلى علم الاجتماع - هيفل
لومبرث
- 1- موسوعة المصطلح النقدي ص 280
- 2- علم الجمال الماركسي - اللبيني ص 51
- 3- بحث في الجمال ديمتريو ص 23
- 4- المدخل إلى علم الجمال، هيفل ص 13
- 5- المرجع نفسه ص 23
- 6- المرجع نفسه ص 8 يتفق هيفل مع أفلامون أن
العملية هي الأسمى لكنهما يختلفان في مكان
وجوده
- 7- النقد الفني، ستوليتز ص 29
- 8- النقد الفني ص 405
- 9- المرجع نفسه، ص 404
- 10- مقدمة في نظرية الأدب، ثلثة ص 173
- 11- لمرجع نفسه ص 176
- 12- علم الجمال الماركسي - اللبيني، ص 15
- 13- لمرجع نفسه ص 14
- 14- أصول الفلسفة الماركسية - اللبينية
يورلاتسكي، ص 9
- 15- النقد الفني، ستوليتز ص 7
- 16- موجز تاريخ النظريات الجمالية ص 392
- 17- علم الجمال الماركسي - اللبيني ص 5
- 18- لمرجع نفسه ص 7
- 19- النقد الفني ص 561
- 20- موسوعة المصطلح النقدي ص 280 مكان
مصطلح الأمن مكف هو شائع اليوم قبل القرن
التاسع عشر يعني ثلثة المصنف بالملون الصرة
ذلك الإشارة الصلابة، فهمكن أن يكون طيبها،
هكمكها بدء أو شاعر أو لم يكن قبل ذلك يهرب
بالإنسان ذا النفس الجمالي، ولم تكن له
استقلاليته الفنية (جويس - ص 325)
- 21- المرجع نفسه، ص 369
- 22- النقد الفني ص 561
- 23- موسوعة المصطلح النقدي، ص 295
- 24- المرجع نفسه ص 294
- 25- نفسه ص 303
- 26- النقد الفني ص 309
- 27- الجمالية عبر المصور، سوريو ص 29
- 28- موسوعة المصطلح النقدي ص 400
- 29- المرجع نفسه، ص 401
- 30- الجمالية عبر المصور ص 27

إشكالية المواد بين الأنا والآخر

في رواية "أرض السواد"
لعبد الرحمن منيف

□ د. ماحدة حمود*

قدّم عبد الرحمن منيف في ثلاثية "أرض السواد" (الأنا) العراقية في لحظة تألقها، إذ خرجت من شريطة البرحسية، لتسرر هويتها الحضارية، التي طمح الروائي لتحييدها، خاصة بعد أن استندت الهجمات العسكرية والثقافية على العراق، فقد ألمه انتهاك كرامة الإنسان، ومخ وجوده، وخاف أن يبدو عاجراً أمام تسلط القوة المستبدة المحلية والعربية معاً، فحاول عن طريق الإبداع أن يبحث عن طريقة يحقق فيها ذاته، ويواجه كل تلك القوى الظالمة، التي حاولت القضاء عليه! لهذا بات سؤال "من أنا؟" أكثر إلحاحاً من أي وقت على وحدانه، إذ بدأ الروائي يخاف أن يصيغ الإنسان العربي ذاته، فتصير خصوصيته وهويته! لهذا يستعيج أن تلمس في "أرض السواد" محاولة لهمم إشكالية الأنا في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر! فتبيح الإحاح سؤال الهوية على مخيلة الروائي والعتلي العربي في فترة تاريخية عصية، بعد حرب الخليج الثانية، والاحتلال الأمريكي للعراق.

سؤال الهوية هو سؤال الأنا

الأنا ودلالة الميوان

تحمّل أرض المواد دلالات مذهشة فهي مدن على لصفاء العبي (العراق) هي مواد في (لسان العرب) جمعه البهيل والشجر حممرته واسوداده وقبل اسم ذلك لأن الخضرة تتأرب

المواد، لخص ثمة دلاله جرى تحيل على علاقه الأرض بالإنسان، الذي ألف السواد، مما يوحي للمتلقى بميراث الآخرين التي حيمت على (الأنا) العراقية، بصيغ السلطة المستبدة، وطمع الأجنبي والظبيعة التسمية رغم ذلك، استطاع هدد (الأنا) تشييد أول حصنة على سطح

* هادويه ريلته من سوريه

له الشعب في أواخر القرن العشرين، من نوب أن يؤثر على المصلحة المستبدة. وكذلك تلحقهم هموم الإنسجام العراقي في الماضي بهجوم حاسره، فتتصم (الأنا) الشعبية، التي توحدت مع المثقفي، ن تغير الرمن لم يحمل معه تعبير العفنة من الآخر ومن الاستبداد لكن خوفه ينتاب حكماء بغداد وشيوخه. وهو أن تغير هذه المعاداة النموس، وتشوهمها، إذ يستسلم العراقي إلى ظلم الولاة والفرهاء، فهمهم في ظلم نعمه، ويصنع صكرامته، ويصنع وجوده!

تجلت (الأنا) الشعبية، التي هي غالبها ما تكون (بحر) الجمجمة، في مصطنع بعد الأفتقر حصورا وتأثيرا في الرواية. هو (مثنى الشعب) الذي يشكل بيئة مناسبة لانطلاق أصوات الناس جميعا دون خوف، لتتبر عن أحرانها وأحلامها، فتصنع الشفوي من الظلم الذي يحضرها، كعب نسمع نعدا للمستبد والإنكشاري وكل من يعاديه، لهذا شكلت ضده تلقى معورا هذا في الرواية يستل شيئا عريضا ومتميزا في هذا الصوبه... لا يعرف كيف أصبحت قهرا الشعب هي قلب الفكر، حتى إنه لا يُذكر هذا الصوب إلا ويضي الكاهن القهوه بالذات، بما تثيره في الذائكرة من مواقف تعبر عن نمط الحياة والملاقات، إضافة إلى أن هذا من الناس الذين لا يفلتونها، حتى يرجعوا إليها، ويفعلوا ذلك عدة مرات في اليوم الواحد... (1)

يتخلل المصنف عن حيادته الجغرافية، فكيف يتخلل عن ذلائته السلبية (مكسب يقتل فيه الوقت) ليصيح قسما، يشيح بهموم الناس وأحلامهم، وبذلك يتخلل عن عاديته، أي عن نفسه السلبية، إذ بات (المثنى) فضاء معمولا بالآله بلود به الجميع، سواء أظفانوا بأحش من الراحة من العمل الشاق، أم العاطلين عن العمل، أم من أعمال السبلطة وعمرهم، لومب ساعده على احتلال هذه المكبة اجتماع الواقع فيه

الأرض مد أكثر من مئة آلاف سنة (الحصنة السومرية) لهذا منح الممول خصوصية تنجلي في الابداع الحضاري (الأنا) وفي تصديق حياتها اليومية والوحديده!

الأنا الشعبية:

يسرى عبد الرحمن صبيح أن الرواية فن التفاضل الوحيدة لهذا جهد من أجل أن يقدم لنا لإنسان البسيط في علاقة مبعدة مع تفاصيل بيئته الشعبية. عبد مبدع لتصوير من الصور رغم "مئة" ريب لأنه قد بعدى الحمد من حصاره المربعة، مثله تعدي المصطفية الشعبية من ثقافته الشعبية، التي تصود مجتمع بمرز الحب بين القراء مثله بمرز الثمن ومقومة الظلم مع أناح الفرصة للمثقف أن يتعرف على منظومات الشعبية عبر موروثاته الثقافية، سواء منها المكتوبة أم الشفهية، فيما يش إسماءه في توحيد وجدانها، فكما يصحش نموع (الأنا) ليستطيع التعرف على أبعادها الجغرافية والتاريخية وقد امتزج ببعده الواقعي والتعبيلي!

صحيح أن الأحداث التي حاصرت (الأنا) تنتمي إلى تاريخ زمني مضى (أواخر القرن التاسع عشر) لكن اللغة، بما تمتلكه من حيوية الدلالة وغضابة، استطاعت أن تعدّ طلائب، لتأخذ بيد المثقفي، وتنتقله من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، يعيش حواء رمس رمس، ورمس يعيشه ويحلم معبره. وبذلك تصبح شخصيات الرواية جزءا من بيض الحمر وحلام المستقبل! إذ تمتد معده (الأنا) التريحية إلى اللحظة التي يعيشها المثقفي خاصة أن الآخر قد حضر في صورة (عري) فتكون المواجهة حتمية بينه وبين (الأنا) هالعثمانيين علوا في عرض الممرات، في حين منع الإنكشاري وصول المذاة إلى الشعب، مما يدفع المثقفي بالحصار الاقتصادي الذي تعرض

كم طريقة احتمال الناس تحمل الإنسان بتساؤل: ألمة هذا هو عهد الخصبة (2)

لا يردى نوع السكان (الديني والمذاهبي والعراقي) إلى تدمير المجتمع العراقي، إذ يشغل التراث الحضاري القديم عامل وحدة بين أبنائه، لكونه يعبئ بمذبي التراث المسيحي والإسلامي، ليس في الأعياد فقط بل في مجالس العزاء التي تقام كتل عام، من أجل البكاء على (الحسين) حميد رسول الله (ص) تتكون هذه المشاركة جرمًا من اللاوعي الجمعي الذي يمتد إلى فترة مسيحية في تاريخ العراق، حين ضاعت متحوس الأحرار. تقام من أجل تمور!

وقد بدل الروائي جهده في تجسيد دور الإرث الحضاري في تواصل العراقيين بصورة مدهشة، فتم نيل الهوية القاتلة، إذ لم تقم تمايز (الأنا) الدينية أو العرقية أو المذهبية حائلًا دون توحيد الشعور إزاء رموز المرجعيات المختلفة واحترامها فماتت بنمسا عن ثقافة الحضارة ونيل الآخر للخصب والاستملاء عليه، حتى إننا وجدنا (مهم) يدعو من تحريمه من صرح مهمًا بهزة قهر أبي حنيفة وطير الإمام العظام، دون أن يصرق بين إسم للشبهة وآخر للمسة، فهذه الأمكن، التي يعبد فيها الله بدل شيع السلام في النفوس جميع، تتلعظ الطير عن أسماءهم المميته لذلك احتلت مكاتبهم وفيه في الوجود، وباتت مؤنلاً للروح الحرة، تشد من أزهار، وبنت فيها السلوى والعزاء لهذا في التنوع الديني و الثقافي أو العراقي لم يرد إلى تدمير سكان العراق، بل على تقسيم أو توحيد تلاخما اجتماعي وهوية معتدة، يتسبب إليها الجميع

وقد تجلى هذا التلاحم الاجتماعي بصورة مدهشة حين تعرضت فيها (الأنا) للحط، عند تحققي الفردية، لتصبح جزءًا من (الآخر) فمثلاً أثناء الصراع مع الطبيعة، تجلب هذه الهوية، أي

بالمرور، إذ إلى (موقفه في قلب المدينة) ينج له ن يجمع الدم العاصد بالتقي ضمهم أعداء الشعب، مثلما يضم حطامه، الذين يثبون الوعي فيه، ويضدونه في محاولة البحث عن الحقيقة، لهذا تتبثق منه سلطة الصبور الشعبي، بما يملكه من حكمة موروثة وحس فطري، حتى بدأ هذا الفصاء رغم شهرته أشبه بمحطته، يلود به الحلو بالعدل من أمثال (مهم) مثل يعيش في صميمه فداء مدهول (ص) (سحب التهو) الذي يتهدي زعيمًا شعبه، يمايش الأم الفراء، فيرفض رفع الأسعار رغم ارتفاعها في السوق، إنه الزعيم الحليم الذي يمسد روح (الأنا الجمسية) فيلنهم بأبده شعبه، ويرى مصلحتهم قبل مصلحته! لذلك باتت هذه التهو روح الانس البسيطة، تكاد تحتص أهداف الشعب كلها، فتسهم في إبرار شخصيات فذة، حتى صار هذا الحظن شوي مناس لتسلطة الدولة، بل صار (سرا لانية) في نظر الوالي، الذي أحس بغفلتها على حكمته، لهذا اختار لها الروائي موقفًا ساميًا، يتصر القلوب (في أعلى القمة) يحوه الجمال بخضرتة وبهره!

وقد اتاحت الرواية للمتلقى معايشة وحدة (الأنا) رغم تنوعها، فقد أسهمت جميع الملوك والأديس في مسح الجبال، وحمية العراق من الحورث الطبيعية، ومواجهة المزااة وقد تمتد الروائي في تمسيد وحدة الروح الشعبية وزهية الحضاري، حتى بدت حلية لمين العربي (القتل) ريشل، إذ أتت شمل الإنسان العراقي رغم تعدد أعراقه وملوانه وأديسه، لهذا أدهشه تمارج به العراق وامتناع بعضهم على بعض، حتى إنهم يحتفلون جميع بجمد الصبح، فسمعه يقول

يبدو أن هذا الصبح بالنسبة للسكان مسيحيين ومسلمين، أكثر من مجرد طقس ديني، ربما تكون لهذا العهد جذور أسبق من الديانات السماوية، لأن مشاركة الجميع فيه،

الإنساني العمري، وإنه هي جزء من تاريخه، وقد
معنى الروائي إلى إحيائها. ثلثها تشكل حاضره
ومستقبله

هذا لا بد من تسهيل هل بعضي ن يوحى
استخدام الله، رأت الصبح الدمة بس ما يشعل بال
الروائي هو الحسب التاريخي الذي يجسد روح
الجمعة في لحظة فعل بمعنى استقلها عسى
الحاضر المروم والمهد بثبت هذه الجماعة أي
يبدو الروائي مشغولاً بهم الحاضر، يريد أن
يضيف على الماضي، كفي يمزج الروح الجمعية
لدى العراقي، في لحظة يهدد الآخر (الأمريكي)
هويته، أي وجوده، بالثقل

حاولت الرواية أن ترصد وجدان الشعب،
ومشغولات هويته، لهذا فتمت موروثاته الشعبية،
التي تشكل الميقات أعماق شخصياتها، فقد
استطاع الروائي أن يحكم الصلة بينها وبين
مظاهر الطبيعة وموسم الحياة (نظام الحكم
مثلاً) هذه الصلة جاء الفيض أيضاً، لكنه جاء
متهدداً خجولاً، فلرغبات النهر التي تواتر مرة
بعد أخرى، لم تصل إلى حدود الفطر... وقد
فسر الناس الأمر بالتألق الخيّر للوالي، وأن أيام
الخير لابد أن تتوالى، وقد تزيد، وبذلك تعبّر
عن رضى السماء

إذا يبدو الآن الجمعية متشكلة بمجهر حاضره
حبيب لأرض السواد، لأن الميقتن لم يحمل
الدمار كصداقة، فبدأ متهدداً خجولاً يحمل
مسائل الإنسان للعالم، مما شكّل حاضراً
للإستبشار بالخبر بمجهر (داود باشا) فقد
انفكست مظاهر الطبيعة على حياتهم، فكان
الله أرسل رحمة متجسدة في عدم حدوثه
للفيضان، ومجهر حاكم عادل أمّا يحقق لهم
أمنًا داخلياً، ويعتمد أغلى أمنيتهم، فيحرمون
برضى الله عليهم؟

الضمير الجمعي، في لحظة مواجه الموت عبر
مشهد (الفيضان) حيث نسمع الأصوات التي
تعلع القلوب، ومع هذه الحركة الجبارة،
صكبت أكوام التراب المرتفعة، تدوب حكم يدوب
للبح في الماء... ثلثت المياه حكة، لساعات
ومساعات، وكل لحظة من هذه اللحظات نهر
يتضيق، امتداد لا نهاية له، وخوف يعمر في
اللباس، وكل لحظة من هذه الساعات عجز
وعى، وكان الإنسان لم يعرف من قبل الحركة
و، الضلال وليس هناك به رعب سوى التحذير
لأنه، لم يستطع، فأن يأتي الموت سريعاً. وينتهي
نهر العذاب الطويل... صكبت الأصوات تتردد
برؤية، لتداخل، تصادم، لتصبح في الكهابة
شبهاً حزناً، له بداية لصفته لا ينتهي، وكله
رجاء وتوسل، وكله عهد أن يصبح الإنسان
شفاف مثل أجيعة الفراش... يقيد طعم السماء،
مهما ودوداً مثل يدم المصادف... (3)

عائشاً، في هذا المشهد (الأن) في لحظة
ضخم: إذ وجدت نفسها محصورة بين السماء
والماء، لهذا لن يستغرب منحنى لمة الضيوف
والتوسل والرجاء عليها، لكن سرعان ما تحول
لحظة الرعب إلى لحظة صمود في وجه المصير،
فتواجه هول فيض النهر، وقد انفكست هذه
البوية على رد فعل الإنسان، فقد بدأ إحساسه
بالآخر، حتى برغت هوية جمعية، تلتهم فيه
(الأن) (بالنهر) إذ صاوت هذا المشهد لمة ذات
سيح عم (للس، الإنسان القلوب) فلم
يمايل وقع المجسم على العرود دور الجماعة فقد
امتزجت الروح الفردية بالجمعية شاء مواجهه
الضخمة، عذبت برزت الروح العراقية، وقد
وحدته الشدائد، فكان الروائي يجمع بهم
الحاضر (بعد الاحتلال الأمريكي للعراق) الذي
يحتاج إلى هذه الروح الجمعية في مواجهة مؤثر
واقعيهم، ومزقتهم، فيصيرهم في إيقاظ هذه الروح
عبر تدبيرها في لحظة فعل، ليس عريب عن

عن رواية "ألمت السجدة" لعماد الترمذ

استشهد (الشيخ حميد رسول الله ص) عطشا في تكريلا. فبقدر أعظم تقدير من يحمل له الماء، ويسجده من الموت عطشا وبذلك استحضر (لنفس) روح الشعب، وذلك انطلاقا من إيمانه بأن الرواية السجدة هي تلك التي تمتلئهم موروثاً، و... تمتد جنوباً، و... لتكلمهم ملأ الله وسبغاً من الأرض والناس، ولتوجه إليهم في الوقت نفسه، ومن هنا فإن معرفة الموروث التلوي للشعب، ومعرفة الواقع، يمكن أن يساعدنا مما في خلق رولية من نمط جديد، ألمت امتداداً للرواية القروية، وألمت استحضار آماليهم عموداً، وهذا أحد التلميذات في المرحلة الحالية... (5)

لذلك اعتنى منه بتقديم (الألم) الشعبية عبر جملة من التعليلات لفظية التي بيدت عبر (التدريس الشعبي) مما يجسد بصورة حسيوية روح البيه والانس مثل رش أرييب صفرس، ملح الذي وضع لرد عتاء الفصل الإنكليزي ملح الملبس بخشي ويمي، ككل من صعب القشراء، ويمي الضمطاء، ويقول لا إله إلا الله، يشبه ملح الملبس، ويمي ككل ظالم وأبن حرام، وككل واحد يتكلم حقوق الناس.

تدعشنا حيوية اللغة ليس بسبب أرييبه بل لمكونها تجسد روح الإنسان البسيط (الحير) الذي ينظر من الأدنى، فلا يعتمد دعاء، أو بالأحرى كراهيته، على ككل من يختلف معه بل ففكر، أو بالدين أو بالمدد، بل يفس كراهيته لكل من هو مؤيد بقطع النظر عن استمائه أو عرقه وبذلك تنبؤ دلالات (ملح الملبس) بعيدة عن لطوة الصبغة، قريبة من روح الاملاء للتمدح، ويمتدح ر شير إلى ر عربة (المسبح) للرسول (ص) ومبسته في معرفة تكريلا، اتاحت له مكتبة وعية في وحدان المرابي، بقطع النظر عن مؤانهم!

يتجسد هذا المبحث الشعبي جزءاً من وعي الناس فقد تبلبل حلامهم في سوع حكم عادل، يحقق لهم الأمن والرخاء، حتى وجدوا في لهجة معادلا قلب له، فقد هددهم النهر، ولم يستمع شر هجماته، فكان ذلك بشري دلائه توحى بأن الخير سيصاحب مجيء الحاضرم الجديد!

لكن هذه الأحلام تتوارى حين تحول الرواية تجسد (الألم) الفردية، فتجدي معانده بسبب السلطة القائمة لأحلامها في الحرية، فقد نسي (داود باشا) الشاب (بمزي) في حين نجد السلطة العسكرية (سيد عليوي) قد اغتاله حين فكر بالتحرك من الجيش، لذلك أنشور السواد بأهماده الحقيقية والمجربة في زمن لمرابي!

ثم تقل لنا أرض السواد حياة (الألم) العراقية في بحليات مستأنية فصح، بل ثقلي، يصب في حياتها اليومية، فوكت لمادات عشتا في للاضي، وانقضت، فكان الحصول على الماء عن طريق (السبا) وشيف يتنافسون على العمل الجهد، فلا يفتخرون بزعراته مانيب: بل يصرونه معسوبي، فيذكرون فضائل من يفتح الماء ويصلى المطلى، وشيف يرفع الناس أيديهم إلى السماء بالماء، وحتى الحيوانات والطيور، ترفع رؤوسها شاكرة، بين رشفة وأخرى لمتقاً أن سقما... (4)

تحرك (الألم) أن الله أساس الحياة، لهذا ترفع من شأن (السبا) إذ إلى عمله لا يقدر يمش مادي، لهذا يلجؤون إلى الدعاء، حتى الحيوانات تمير عن امتنانها له، ليس فقط بعد انتهائها من الشرب، بل بين رشفة وأخرى!

إلى هذه الملاحظة في تصوير شأن السبا، ندى الانس والحيوان، يدفعنا لتساؤل: هل توحى بمسكوت عنه، يخفيه اللاشعور الجمعي؟ إذ مبدل الموجدان المراقبي يجمعهم حصة على

خصوصية الأنا

إذا ضل الأخر حاول أن يفهم الشخصوسية العربية، لي يجعلها مفتاحاً لفهم أعماق المرافقي، فإن الاستيلاء الروحي على الإنسان، يعدّ مقدمة تهريمته، والاستيلاء على ثرواته ورضه من همد وجرد لدى السلطة الحاكمة رعية في حمينة خصوصية (الأنا) ويعيوبه عن أعين العريه. لهذا رأيت أنه ليس من حق القمص أن ينتقل من مكس إلى آخر على حسريته، فكيف لا يمتلح على

مفازينا (6)

إذا كان (الأخر) ممي بالبحث عمّا ينعشه من فصائح وعيوب، فإن صوت (الأنا) الشخصية - المتماهية مع صوت الراوي لذرة ومع صوت الروائي تارة أخرى - هصمحت عن جمال هذه الخصوصية، التي تجلّت بعض ملامحها في المعنا المرافقي، الذي يمتلك بصمة خاصة، تجمع الإتياع بالحزن، فمكانته صورة لتروح المرافقية، التي يشكل الحزن أبرز ملامحها، فصوت (ثامر) يذهب للحجر، ويحرك أحزان السروح - رغم الحزن والصعوبات التي اجتاحتها بفداد مرة بعد أخرى، فقد كان ناس المدية، يحدون بعض المراء أن ثامر لا يزال بينهم، وأنه يفتي حزنهم، ويتهربون أن الحياة مهما ضاقت أو قست، فهناك من يستطيع أن يلتقط اللحظات المضيئة، التي تجعل الحياة أقل مسوية، ولذا فكر أن ألهما جميلة من ذات وقت، وأن ألهما مثلاً قد ناكى (7)

يبدو (الأنا) المرافقية في لحظة بحث فيه عن المرح، تقاوم بها أحزانتها، فلا تجد سوى صوت (ثامر) الذي يفتي حزنهم ويخرج أله (بسمب هجر حبيبتة) بلام الماس، فوهفت أرفق لتكادمنة في الأعماق، ويحرك كضوا من الروح، فيظهر المأس من جينته. وآلامه ويذكره بأن الحياة حملاً يستحق أن يُعش خدمة ن الفن يستطيع أن يصح: ممد الروح المعثبة بواب

الحلم والأمل فتقاوم برسه، الذي يحاصرهم في ظلمه موحشه فيطاول بها نحو أمداء شمس

تفكر يد الاستبداد، التي تتجلى في المصلحة المصطورية (السيد عليوي) نعمتُ لسرق همد للمي، وتحتكره لمسيها، فتعزم الماس متفتها الوحيدة، منبم تحرم العريس (بديري) من فرجة، فتعته في تحطه استقبال عروسه، وهكذا تجلت هذه المصلحة بقمص للصرح ولتكل المعاسي الجميلة، التي جسدتها هذه الشخصية، فحيثما يحل الاستبداد، يحل الدمار والموت والقيح (8)

قد تتكون مشاعر الحزن واحدة، في أي مكان وأي زمان، لكن الطقوس التي تعارصها (الأنا المرافقية) تزيد ليبيها، وقد تحولت هذه المشاعر لدى أهل الشهد (بديري) إلى ملقن يومي، حتى باتت المواء جزءاً أساسياً من آثا البيت، فطمس المواء والجدران وكسل ما تحتويه، وقد استطاع (مسيب) أن يبرز خصوصية التعامل مع الحزن، عبر شخصيه المراء المرافقية، ويم أفضو من الرجل، حتى إلى (فطيم) روحه (سيفو) التي فكانت تجد في الحزن ملوى أقرب إلى القنة، لا تستطيع منع نفسها من المضاركة في المآثم، ليس في اللحظة وحدها بل في أي مآثم تميم به، ولأنها تعرف الحزن إلى درجة الإيمان، فقد اندخر لا لهنها أكثر الفناء الذي يقال، وقهاة ارتفع صوتهما بحداد حزين حاد، بخري المريس حثوا بالقصا/ شوا للمريس الحامسي العمي.. (8)

نلمس لدى (فطيم) هراة التعامل مع الحزن، سين عن سنكه وحسن اسسني رفيع أهني على يقص عيرف من الكيشو، تجد سلواها ومتفتها في مشروكة الآخرين أحزانهم إذ لا تسعت عن المرح لتشارك الآخرين فيه، بل تيهت عن مآثم في حيثه وفي حبه حري لتشارك فيها حتى تذكره يمه (الواعة) التي انقضت اليوم

عن رواية "أبيات السجدة" لعبد الرحمن بن عبد

وحد الحزن مشاعر الناس، ورغم اختلافهم
المركبي أو البدوي أو الطليقي، حيثما وجدتهم
المرح، لذلك حين شفى والد (بدري) من مرضه،
يشترى الفرح **ككاملدوى** بين الأهل والأصدقاء
والجيران الذين لم يقطعوا عن لسؤل عنه شيء
عديه بعبرات تلمح بالشوق والود الحفيظي
فيتحول سطر الحزن إلى سرة واحدة، حتى إن
الطليقي يحس أن شدة روحاً واحداً، تلم شمل
المراقبين سواء في أحزانهم، م في أفراحهم،
وبذلك جسدت لنا (صبيح) هذه الوحدة في فضاء
شعبي. بدأ تنوعه جزواً من جماليته، ليوحي
للمتلقي أن شدة وجداناً عرافياً واحداً، رغم تعدد
أديانه ومدافيه وأعرافه:

بليت تطرد تشبيه المرح بفضيلة (المدوى)
التي تتحقق عادة بدلالة تجسده توحى بالأسس
(المرد) واستقله بين نرس قصص الراوي يريد
أن يلمح إلى أن المرح حالة فريدة لدى المراقبين،
تفكر من حين يهاجم الجسد؛ لكنهم هم
المشروحة فيه، مما يعطيه معنى:

يسد الروائي في أرض السوداء مهموماً
تجسيد وحده الهوي رغم تنوع البيئة المرافية
بفضل ما نحمله من عسى. تصم إلى صدها أبناء
المراق على اختلاف مشربهم ومعتقداتهم، حتى
إن المراه من أمثال نائب السلطان العثماني
(التصحيحاً) تأثروا بمعنى الأرواح المرافية، ويتوحدوا،
لهذا قضى أيام في مرقد شعبي، أثناء الميضان؛
بل وجد من يصمحه ألا يمانر (حب العيبة)، حيث
ينتقد الشعة أنه المكس الذي سيظهر فيه المهدي
المنظر) من أجل الدعاء، وقد برز أحدهم ذهابه
إلى سامراء بأن هناك **جبه الخيبة** وروما حان
وقت ظهور المهدي للتنظر لكن واحداً لا يمكن
الود للخيال، قال: إن السبب في اختيار سامراء
أن فيها الملوحة، فلذا صعد الكهف إلى أعلاه،
لا يمكن أن نرككه مياه الفيضان... (10)

لعل ما يشد لدى هذه الشخصية به حدث
الروح الانسيب لبده المهمة وسيد الطليح المدي
لها (لذلك نحصر بصمتها في دأضره المتلقي به
تمتلكه من رعبه جس و قد له مسندة من
قضاة شعبية تجلت في التضامن الذي يجمع لهم
المرح (المريض)، **الغناء، الحقة** بلغة المجيدة
(الدم) كما شكل هذا التضامن الشعبي جزءاً من
وجدانها، ومطوق رؤيتها للحياة، فهي رغم
احتضانها بمشاعر الحزن، سمعها غير مشهد
حواري، تقول لأم الشهيد (بدري) مستطرفة
إعراقها في قلقوس الحزن، خاصة بعد أن رأتها،
تطلي الجدران بالسواد، حتى للرحوم ما يقبل،
لأنك تعرفين، روح الميت تصير طرافة، وكل يوم
تزر، فلذا ما تقبت كل شيء ظلمة، بالتبر
ومنا، تقهر، وتقول: سوئت حياتي وحياة
غيري... (9)

بداش هنا، مقولة تشكك جرمها من
الخيال الشعبي العربي، وهي تحول روح الميت إلى
طرافة، تزر أهلها، لكن الخيال الروائي يوصل
في مشاعره، ويصمى إلى ما يشربه من ألم،
حين ترى السوداء، وقد عم البيت وقد لاحظنا أن
هذه المقولة أتت على لسان الشخصية البسيطة،
لخصها في الوقت مبسطة، تستطيق بالحكمة،
فتطالبها أن تستمع لصبروات للحياة، كفي لا
تريد ألام الفقيه، فيرى بمعه سيب في حربه،
عند مدني روحه داخل القيروا خروجه؛ لعل ما
يجعل هذه الحكمة مؤثرة ليس فقط، إلا أن
الأسطورة الذي وصفت فيه، بل صدها عن
أسرة، توحى مع أحزان العائلة؛ حتى باتت
الصيغة التي تتوجه بها إلى الألم، حكمتها تتوجه
بها إلى نسمها (وبذلك يرداد وقع كلامه قوة
على المتلقي، سواء أكان جرماً من البيئة السردية
(أم بدري) أم خارجها (الناقد المختص والناقد
المدني)!

المعرفية، قد أسهم في إلقاء هذه الرؤية المتعددة، أو ربما كان للفكر العلماني، الذي يربط (ميتف) دور في إعجال تقديم الشخصية المتدنية في صورة إيجابية!

لكن هذا الرأي لا يعني أن الروايات لم يستطع أن يقدم مصفوات الروح الشعبية التي تشكل خصوصية الرؤية، خاصة بعد أن أصبح، في الستة الأخيرة من حياته الإبداعية، **آل ميل** للأنثولوجيا، مقابل الاهتمام أكثر بالثقافة الشعبية مهمة الفنان أن يعمل إلى هذه الأنواع، إلى هذه الجنود، لأنها بمثابة ما تبنيه على إنشائها، فإنها تفتح له الباب واسماً للوصول إلى صف الروح الشعبية، وحدة الروح هي التي تخلق أدبا يهتف من شعب، من تميز، وتشكل بالتالي إضافة (11)

وبما أن لغة الموروث الإسلامي، تشكل صلب هذه الروح الشعبية، واحد عناصر هويتها، بدأ يعيش المتلقي (الأب) العراقية عبر خصوصيتها، التي تبهت عبر تفاصيل موحية، تمنح حياتها اليومية (مصفوات الطبع) التي حين تهت، ينتشر السرور. صفت حصص في السراي والسبب من طريقه منبع الطمأنينة (الذي يقدم للعاملين فيه ومهم بدري) تحلص من سريره الأم في البيت مهم لا يشعرون عذائهم الإسلامية في تحصيله، لهذا يتساءل: هل يا ترى سموا باسم الله وهم يحتون الطعام؟ هل كانوا على طهارة؟ والأكل الزائد يدل أن يعطي للقراءة يرضى للكلاب.

إذا تمعش، هنا، عادات مجتمع قراحي، على حد قول د عبد الوهاب المسيحي، يرفض تقاليد المجتمع الاستهلاكي، يعتبر بصفته مهم الله، ومبتهج للمقراء، وبذلك يتحدى عبر لغة الموروث، الشظية المتدنية وللصوبية (اليسلمة)، الطهارة، احترام نعم الله التي وهبها للإنسان، وعدم رميها للكلاب، والتفكير بالجانين (...)

يريد الروائي أن يؤكد للمتلقي أن روح كان يف نصح من معتقدات مذهبية مختلفة قد يراها المتشبهون عامل تفرقة وكراهية بين مسلمين لكن لعراقيين، روا فيها ملادا لأرواحهم لشعبه. وقد سمع في ذلك التعريب عن المحسن (سب الولي الرضوي) وابن لاحق، وشمه رايه حري (ديوية) لروح مظهر رافض الرؤية لمبينة، إذ استغل هذا الجانب الأمكن الديني للناظر ديوية، هالدا بالمشقة العالية كملوك مجاء من المصنف!

نمض، هنا، صوت الروائي القومي، وقد تدخل لتأكيد وحدة أباء العراق وهم رغم تعدد ميولهم وديتهم، عشوا، تجمعهم روح الوطن الواحد! إذ لم تشر التفرقات الطائفية فيه، أو في غيره من البلاد لعربيه الأبايد عربيه على السلطة، حين يبعد باعتقاده سواه عن روح الدين السمتة!

لكن ما يؤخذ على تجسيد هذه الروح، أن لروائي أغفل تصوير التعددية لدى رجال الدين، فثبت (الأب) التي تجسد رجل الدين في أرض السواد وقد حشرت في منظور واحد صليبي، هو (ملا حمادي) الذي يمالئ السلطة، ويسفد أواصرها، حتى إنه حصر همه في الجانب المادي للعبادة (جمع أكبر قدر من المال) وأهمل الجانب الروحاني، وبذلك افتقد في الرؤية رجل الدين، الذي يعمل من أجل القيم العليا، مع أن العراق قدم لنا عبر التاريخ رجال دين واجهوا السلطة المستبدة، وذهفوا حياتهم ثمن لهدم الوحشية (مثلا لسيد محمد باقر الصدر) وقد صاغهم على هذه المواجهة ما استلزمه من استقلال مالي، لتكوينهم لا يتقاسمون راتباً من الدولة، طبعاً نحن لا ننكر وجود أمثال (ملا حمادي) لكننا نفتقد بسليمة الصود على الشخصية النقيضة له، مما أسهم في تجويز خصوصية (الأب) العراقية، لتعمل عبرة الروائي عن روح الشعب

ترصد عين الراوي عادات حضورية للمرأة المرافقة، حتى ليحس للتلقي بكتل (أم بدري) قد نماحت عبر هذه الصفات المدهشة، مع أم الروائي المرافقة، فهي لا تكتفي بالعناية بظافة مرقبها، وإنما تجدها تبدل جسد، ليصير مكانها منبر، تستنشق الروح إلى جماله، لهذا تعنى بزراعة الورود، فهملأ عبقها المكس والأمناس، ونمغنق المطور والأشربة منها، وبذلك تصبح هذه الرموز جزءاً أساسياً من تفاصيل الحياة اليومية! وسئل هذا التصرف لا يأتي من فراغ بل يعكس انتماء لحضارة عريقة، تنهض بروح الإنسان، فتجلب ما هو عادي ملتصق بالإنسان يومياً (المسئل) إلى مرتفع للجسم بشكل جوانبه المادية والروحية!

يقوم حضور الراتحة المطرة معادلاً شبه لروح البيئة، ومرافقة لحضور المرافقي الأميل، حتى في المتلقي يحس بأن هذه الراتحة باتت جزءاً من هويته، خاصة فيها يتماثل بالمرأة المرافقة سواء أخطت أم أم خطية (رقيقة) لهذا حين بدأ يحلم بها (بدري) بعد سمره إلى كركوك، وافته طبعها مع الراتحة التي لمحتكته، تسميت إلى مساهم، وملائه، وإذا لم يستطع خياله، أن ينفق بسلامح (زكية) أن يسميها بنظرات فاحشة مكشوفة، فقد أمثال بذلك الخذي، الذي مضى حين كانت مقبلة، لتسلم عليه، ثم أخذ يتكاثف ويصق، وما قد أصبح زوادة في هذا المنظر (14)

تبدو المراتح المطرة جسراً من جمال المحيط، وقد حملتها مع دلالة اسمها (رقيقة) حتى لتبدو رسالة عشق ترسلها لحبيبها في مجتمع تقليدي، لا يسمح فيه للخطيبين أن يتبادلا النظرات ويحدث، وبدلاً من ذلك الراتحة ترمسه احتراق الحواضر الاجتماعية، لتعطي عبرها الحطيمه قبولاً له، بل تحمل مشاعرهما (تمشقة)

شكل ذلك يوحى بمظافة الروح (السملة) وقد اقترب بالأحاسس بالمفرد (الصدقة)

إن تأمل الإحساسات الدلالية، التي تشرق الملهمة بالصدقة، تحيل ذاترة المتلقي إلى النص القرآني كقولته تعالى **أخذ من أسوأهم مصبة تظهرهم وتزكهم** (12) فيحس بأن هذا النص يشكّل مرجعية لا وافية لوجداني الشخصية، رغم عمانية مبدعها.

إن المبدع في هذا المشهد ارتباط المظافة الجسدية بالمظافة الروحية في لفظة واحدة هي (المطهرة) فتبدو لبنة أساسية لروح الشخصية وجسدها، وتشكّل علامة بارزة في حقيقتها، وأي اختلال فيها، يعني اختلالاً في نظام عادات موروثة (كفك) حصل في السراي) مما يؤدي إلى اختلال حياة الإنسان، إذ يصبح هذا للمصائب، ككف حصل (لبدري)

لعل من أروع صور الخصوصية، التي رسمها مبدع، هي صورة (الأت) الأنوية، التي تتجسد عبر (مسورة الأم) فتبدو مدهشة في حيلتها ورقية نوقس، حتى إنها تحول بيئتها ملاذاً لهذا الجمال، فهي مسية بشكل تقاصيف وعصا مسود، خاصة فيها يتماثل بشعر المراتح الملحة التي تمش الروح وشعر بروحه التحيد، لذلك شاعت في لروية، بذاترة الشمعة التي يث حبس الراتحة في البيت المرافقي **تذكر بدري كيف أن أمه إذا طليت شيئاً من مساطر غناتها ما يكون له علاقة بما يجعل راتحة الإنسان أو علمه، أو حتى المكان الذي يقيم فيه، فوالمأزكية أكثر من حرصها على الأشياء الثمينة، وهذا ما كان يندفعها لأن توصي على نياتك وخلاطك، تتضاف إلى الطعام، وإلى مياه السيل، لتكوين في بعض الأحيان، دواء حرراً، (وهي) في موسم الورود والنداح والياسمين، تبتدل جوداً كبيرة من أجل صنع الأشربة والمطور** (13)

يوم، وفجأة يتحولون إلى مجموعة من الوحوش، ووحوش لا تروها إلا النجاء. (16)

إن عالم الصحراء يعنى عن هويته وجماله كصكته متقلب قد يصاحبه المروء بوحوش صادية، تهجم الاسنن. فتستثير لديه غريزة البقاء، وبذلك تملؤه مشاعر متناقضة (الفرح والمصيبة) سكان الصحراء أصيغت عليه تناقضاتها!

وقد شكّل تهر دجلة، صكبت شمسكنت الصحراء، ملامح الإنسان العراقي. فهذا متممياً منه في ملييته وجماليته ينتشر لمترة ثم يعمق وبذلك تتصرف إلى صفات (الأنسا) التي لا تعرف الحقد. رغم ما يعتريه من مشاعر متناقضة، (الأسا). الخوف) وبذلك يتماثل العراقي مع مياه دجلة، فلا يثبت مثله على حال؛ إذ سرعان ما ينمى الإساءة، ويتجاوز الألم، ويعود إلى صفاته الروحي!

إذا صكّنت مظاهر الطبيعة لتترك نارة بصمتها المحية وثارة العقيدة على روح العراقي. لكسب شمة رؤية نافذة يمارسها (داود باش) على الهالي بقداد الصادرة، فلا يرى دلائله الجميلة النعشة، التي قد ينضجها المتلقي ممحوبة بهالي ألف ليلة وثيلة * بل يراف تصامير (الأ) و **تشر فام الأحلام أكثر من أي مكان آخر في العالم** فهي تدمج ملامح الإنسان الشرقي بالأوهام، وتفرقه في الأحلام والمثل العليا، فيبدو متمسكاً عن الواقع، مكشراً الأقوال، مثلاً في الأفعال، وبذلك قد تبدو الهوية المتوائمة مع الخيالي متجلية عبر شكليهما التراجيدي والمؤابية (17)

وهكذا يرى المتلقي بفضل لغة روايته نافذة للذات، أن الهوية المتكفئة على أوهامها، شبح رسم نقشوها على الآخر، فتعيش عرثها وتكدره كراهية الآخر؛ إذ تصدق ثمة الهيمه والاستملاء! لهذا يبرز الروائي للمتقي حطرا

التي ترغب أن تصلحها فكنت هذه الرائحة خير معنى له في عريته، لذلك تجاوزت لفظه (رواية) دلالتها المادية الماكوفة (العلم والمعرفة) الذي يهبط عليه المصاغر) إلى دلالة روحية؛ إذ تحمل الرائحة مشاعر الخفية، فتصبح غداة روحياً يؤسسه في سفره!

وعكدا عايش في أرض المواد ملامح (الأنسا) وقد أصيغت جرياً من موروثي الحضاري. مثله في جره من بينته الصحراوية التي تركت بصماتها على الوجوه والتصرفات... حتى (المصور) الذين يمحرون بنسبهم إلى جهور قوية ويحاولون تزيينها لى بصلهم، وحسب لا يحدون حماسة تكلفي، أو رغبة مثل رغبتهم. يتألم الحزن، ومع التحول الخوف من الأيام التي ستأتي... (15)

ليست الصحراء مكتوب محابدا، فهي تسم الإنسان العراقي بصمتها، فتشكل جزؤره، مثلاً تترك بصمتها على ملامحه وتصرفاته. فتطبع هويته بطابعها؛ إذ مهما أبعد عنها، تتألم في أعماقه، فتبرز عبر صفات إيجابية، يرى الأجداد ضرورة الحفاظ عليها، لكسب الجيل الجديد، بدأ يفتح لقابول الحياة، بما يسميه من تغيير، لذلك اجتاحت الخوف المستن، حملة القيم الأصيلة، فقد أهزجهم أن يقتضي هذا التمييز على الأخلاق الأصيلة، التي تزدهر البيئة الصحراوية في العوس!

ثم يكتف الروائي برسم صفات إيجابية تستمدتها (الأن) من الصحراء؛ بل نجده يبرز سبب سلبية قد تصدحها حياء فتجده يطق الرواي بصيغه الجدمع ليبرز بره جمعيه، تشدب العراقيين هيملمد الصوة على خالهم العربية، فهم مدسرون يتدهون بالصحراء **تجرو عليهم اللامبالاة، وهم يمارسون حياتهم ككل**

عن رواية "أصوات الصحراء" لعبد الرحمن منيف

تحتاصر (الأنا) وتعتال أي أمل في التعبير! وهو بذلك يعزز سلطته، ويصبح ضروريًا للآخر. يعتمد عليه، لتعكس الشعب العراقي، على نفحص حاكمه، ثم يهتف بهذه الدلائل، لهذا تمس التمسك لـ أو هؤلاء الشرقيين ينسحبون إلى الأمور تتجاوز النظم، وتجاوز وشبهاتهم وب ينسحبون فيه (١٨) فالواقعية تسمى الاعتراف بتفوق الآخر على الذات، ولتعيين له (١٩)

إن النظرة القومية التي هي ولادة القوة تتيح للتفصيل أن يبرى الشرقيين وقد غمرتهم الميليات. لذلك رسم ملامح صورتهم وفق خطوط مسيئة، تتناسب مع أوهامه عنهم، فتضآن العربي قد مضى إلى جمل الخيال والقاء، وسمى لتجسده، كفي يوافق ما يريد أن يبرزه من دلالات تستثمر المرافقين، وتؤملهم بصورة مشوّهة، تجعلهم أشبه بملل لا يفتكر إلا به يرغب!

وقد أصاب (ريتش) إلى ملامح المرافقين الجهل والجمود، أي ما ينافي الدلالات الطولية: إذ لا يدون أنهم قبلوا لأي نوع من التعلم، يولدون ويموتون بالعرفان أنفسهم، والتسمعات، وغير مستعدين لتغيير شيء أو إضافة شيء آخر. كما ليس لديهم الرغبة أو... التوق لاكتشاف الجديد، ورهبان من أهم الأشياء، أن الناس لا يملكون حساً بالزمن (٢٠)

يبدو كصورة الشوكة التي رسمها الآخر (المستعمر) للذات العربية قاندة، فهو حين يحصرها في إطار واحد، فكانه يحصرها لتجاوز تصاد صفها، التي من يدها ملامح الطفولة بدلالاتها السلبية (الوهم، المصاد، العصر...) فتبتني للمتلقي سطحية رواية الرؤية لدى المستعمر، حين يعمم الجهل، فيصمم به الجميع دون استثناء، لهذا استخدم جميع الجموع (هم) وقد بدت زاوية الرؤية هذه ثابتة لا تمس حاسر

الانتماء لمثل هذه البنية، التي تحكيه بقيود، لي يستلعب معها، تتأخر تحمله وبما حبة جديدة!

الآخر والاستعلاء

تمسح أرض السواد تمرشكر الآخر العربي حول ذاته، حتى إننا وجدناه يشبه نفسه بـ البواء الذي لا يرى، لتعكس شكل إنسان يحتاجه، ويحس أن وجوده ضروري، وقد سمحه لمة القوة هذه، التي أحاطت نفسه بها، الحق في الهممة على الذات الشرقية المستعيرة. لذلك فإن الصورة التي رسمها (الأنا) عن ذاتها، تؤثر في تعاملها مع الآخر! فهي تعظم ذاتها، توحى باحتقارها لغيرها، لتعكس حين تتطرق إلى ذاتها بموسوعة. فلا تتزعمها من الخطأ، بل تنطلق من مشاعر الحب، وترى الآخر أخاً له في الإنسانية تسمح مع أخطائه مكنما تتسامح مع ذاتها، وبذلك تحاول أن تراء على حقيقته بهذا عن الأفكر المسبقة، والأوهام الشوكة، مما يمتص بشكل إيجابي على رؤية الآخر لها، مكنم يمتص على رؤية (الأنا) له!

ومما يلاحظ أن هذا الآخر في أرض السواد قد أحاطت نفسه بهالة العظمة، فهذا سبقت من دواع برجسية، تسمى عن رؤية الذات الأخرى على حقيقته الانسانية، لهذا لم ير ممثل المصكر الاستعماري (الانكليزي) الذات المرافقة إلا في هيئة تابع أو صيد له، وبما أن الوالي (داود باشا) قد أدرك هذه الحقيقة، لذلك وصممه للتفصيل لانكليزي بالذكاء، لتكونه يعرف ماذا تمنى بريطانيا العظمى الآن وفي المستقبل. وبذلك تنتقل أوهام الآخر حول عظمتها إلى ذات شرقية (الوالي) تدرك أن عظمتها (البريطانية) تبديها إذ تفكنا، في تلك الفترة الامبراطورية التي لا تقبى عنها الشمس! وبذلك يصمم الحنظم المستبد في تعزيز صورة الآخر الاستهتية، التي لا تقال الحاسر فقط! بل تمتد إلى المستقبل،

العراقيين وما صيغهم، بل تتعدى ذلك إلى مستقبلهم، لا تسقط صورتهم في التغطية!

وقد تضرر في لغة الآخر وصف العراقيين بـ (الشرقيين) مما يوحي بأنه يجمع عيوب الشخصية العربية والإسلامية في مكان واحد، فهي كثيرة الأقوال، قليلة الأفعال، حتى إنه تخصص مع أعدائه معارك لفظية، لثني بطولتها، فهي لم تستند من دروس التاريخ. لذلك باتت تكتسي بتزايد أمجادها لا من دور أن تكون معنية بإدراك أهمية تأمل تضرر الزمن، وعدم ثباته، وبذلك يستعدها الآخر بلهجة استعلائية، لتضرب تمش عبر أوصاف الخاصة زمن مصر. وتأتي عن هجوم رسمها الحاضر، مثلما تأتي عن مستقبلها، فهي عاجزة عن تحقيق ما تحلم به من أمجاد عشتار في الماضي! في حين يبدو الآخر (المستمر) تقيماً ليا، يعيش حاضره ومستقبله، فيستغل وقته بالعمل والطعم، ليسهم في صنع الحضارة، التي لا تعرف التوقف، وقد أكد ذلك القسطل (ريتش) حين رأى أن هؤلاء الشرقيين كثيراً ما يتصورون أن كسب للعراك الكلامية كسب للصرب، وبالتالي يخطئون في فهم الآخر. الشرقيون مفرعون بأسرين؛ الماضي والحكمات الكبيرة، ثم بالتدرج يصبحون عبيداً لهم. قد يترزون التاريخ أكثر من غيرهم، لكنهم يسمعون بصوتونه إلى كلمات ضاججة، ويمتنعون في ظلال تلك الكلمات، لا يعرفون أن الماضي ذهب للأبد، ولن يعود، كما لا يدركون أن الذي يعيشونه حالياً يختلف، هذا ما يجعلهم متكاري تافهين، فلا هم في الماضي، ولا هم في الحاضر، وإن ما كان مسبقاً أو قوياً في الماضي لم يعد كذلك الآن، وفي الوقت الذي يتجهزون أنفسهم ورثة أكثر من حضارة وأكثر من إمبراطورية، إلا أن الحضارة كالتنهر لا تعرف التوقف، ولا تثبت على حال، وهذا سر قولنا الآن. (20)

يبتدئ الآخر (المستمر) الشرقيين لكونهم يخطئون في فهمه، لهذا يسمونه أحطهم، مستخدماً صيغة جماعة المنهين، ليعمل حضوره وهيمته عبر كلمة (قوت) إذ يلحق بها صيغة جمعة المضامين، تهيئ أن العاقبة لا يصحح حضوره لأنه يعيش انحلال لا الواقع، يبدو مبرر للمضي وحسب حين يحول الانتقاد لمعيش في الحاضر بجدد يصبح وقته في مذهب الشر، وبمسمى قوانين الحيد، وب التمييز والتطور من هم منه.

مما هذه المثلث يطلعه (ريتش) على اسرار تنوي الآخر العربي، فهو يعيش بطريقة تناقص الشرقي؛ إذ يبدو ككل سلبياتهم، لذلك يؤرقه الحاضر لا الماضي، ف يعيش منكذب على العمل، ليوافق تحديات العصر العلمية والتجديدية، إنه معني بصنع حضارته، من دور أوهام تخطيطه، في حين بدأ العربي بالخسارة مع العربي، يعيش حالة على زمنه، لهذا استعق أن يفتي الآخر حضوره الفاضل، عبر استخدام مسمى العاقبة، مادام لا يعيش الحاضر، ولا يسهم في الحضارة ويكتفي بتزويد أمجاد الماضي!

رغم ن هذه الصورة التي رسمها الآخر للذات العربية تقوم على المبالغة والتعميم، ومستهدف تشويه صورتها، لكن حين يتأمل المتلقي هذه التباينات يجد أنها لا تمتد إلى الأجيال بل إلى الواقع أيضاً، فالشرقي مازال يعيش في الماضي، غارقاً في جهله، أسير عاجز عن الطموح، ولعل أس مصائبه عدم احترامه الزمن، مما يتكبته في التخلف فتتضرر حياته كثيراً من الأضرار!

إذاً يمكن القول بأن الروائي استطاع أن يسلط الآخر بلمحة خاصة به، لتتبدل (الآن) مما يسهم في رسم صورة سلبية للذات العربية، فيتجسد هذا المقد العروسة لها، كتي ترى عيوبه بعين

بواب القلوب ويهدم حصون الكرامة، يسيب
جسور المحبة، فتصبح هيئته شرعية القبول
عندئذ يصل الإنتظار إلى هدفهم بالاستيلاء على
ثروة البلد بأقل الخسائر، لهذا يقترح (هابي) أن
تتم السيطرة عليهم من الداخل، **والخطوة الأولى
أن نفهمهم، أن نروؤهمهم بالتدريج، أن نجعلهم
يفعلون ما نريد، ونظلمهم أنهم يفعلون ما يريدون**
بمأله (ريتش) وكيف تصل إلى ذلك؟ يتريدهم
أهانيهم؟ يتريدهم أمثالهم؟ أمّا ما نريد أن نفعله؟
(فيجييه) نريد أن نفعل كل الأشياء معاً، فمن
هذه الطريقة لا نكسب الحب منهم وحده، بل
نكسب الناس كلها. (22)

يلاحظ المثقبي أن المستعمر، هنا، بدأ يمزج
خطته في التعامل مع الدات المرافقية، لكي يهدم
سوء التفاهم، لذلك يحاول أن يأتى عن شكل ما
يوثر العلاقة بينهما، لكنى لعتة تفحصه، إذ لم
تستطع أن تهرب من استمالاتها، بسبب صيغة
الهيمنة على الذات المرافقية، فقد غلبتها،
والحقت بها صميم جميع العائنين، كعب جعلتها
قابلة للتغيير بفعل إرادة عليها، هي المستعمر
(نروؤهمهم...!) ولا تنسى أن استخدام فعل
ذي دلالة سلبية (روؤى) يتفق بالحيوانات عادة،
يمرر لغة الهيمنة، مثلك يمررها استعمار (الأنثى)
على لسان الآخر، حين تستخدم جملتين توحيان
بملوك، يمارسه الكبير مع الأمثال عادة،
ف نجعلهم يفعلون ما نريد، ونظلمهم أنهم يفعلون ما
يريدون!

إن الغاية من محاولة فهم هذه تحسسين
شروط الهيمنة الاستعمارية، وذلك عبر تصوير
مشاعر الدات المرافقية نحوه، خاصة إذ يحق
الآخر مثلاً شعرك مع المرافقين فيستخدم
لتهجته العصبية وما لهم إشعاعية وعائيتهم
يردم بذلك حشر العربة بيده وبين الأناس
اليسيط، فيستولي على روحه، إذ من المعروف أن

الآخرين، مما يدفعهم للعمل على تجاوزها،
خاصة أن الشرقي قلب يملأ بالمقد الذاتى،
الذي يعد أحد أهم الطرق لتجاوز صغفه، والمير
في طريق التطور.

ولعل ما يصعب في استعمار المثقبي العربي
تكرار الآخر وصف الشرقي بالمقصولة، وأنه
بحاجة إلى حمايته، منادى صغفه، وبذلك يبين
قابليته للاستعمار فيمزع الاستيلاء على أرضه
وروثاته، وبذلك يمايش المثقبي المستعمر وهو يفي
(الأنثى) ويحصل من شأته، فقد استمد الآخر
المستمر لغة، تسوغ التهمة على الذات المرافقية،
مما دامت عازقة بالصدف والأوسل لذلك لا
يكتفي بلغة التلميح إلى صفات تلتحق الطمونة
بالمرافقين، بل يملأها للسل، فبعد (ميناس
الإيطالي) يسميهم بأنهم **كلا أمثال لا يفترون**
نتائج ما يفعلون، اللهم أن يفتروا وجودهم،
ويظهروا مستولين بظن أنفسهم، ونظر
الآخرين. (21)

يتضح هنا لغة استعمالية، يسلط بها
المستعمر، فيمزع هدائنه واستمارة للشرق.
فقد حرم المرافقين أهليتهم القانونية، لعدم
امتلاكهم الأهلية العقلية، وبالتالي حرّمهم من
إنسانيتهم، والتمتع بحريتهم، بعد أن انتزع منهم
قدرتهم على العيش مستقلّي الإرادة، وجعلهم
يستبدون التصريح والقسرة على اتخاذ قرارات
حكيمية! فهم ضالّاً لأمال لا يدركون ما يفعلون!
يبحثون عما يبرهنده شخصيتهم ونفوسهم حتى
بالصراخ والشرقة العنابية!

وقد أدرك بعض المستعمرين أن مثل هذه
الذمة الاستعمالية لن تقيده؛ بل تقيد مشاعر
لعداء لدى المرافقين، وبالتالي يحصر (مراوهم)
على رفضه وكراهيته، لهذا بدأ يفكر بعض
أفراده بعبير مدينته في التفكير والملوك،
فيتم التعامل مع المستعمر بوسائل تضح -دمه

لفكر الاستعماري ثم يكتنف بالاستيلاء على ثروة البلد، بل ركز على **استعمار الشخصية، لكن هذا النمط بالذات من أنماط الاستعمار، كان عملية ممتدة ومطلقة** (23) لأنه يجرى إلى عمل دلوب يفرغ الروح من خصوصيتها. لذلك يمدد الاستعمار الشكيلة أصحبه أنواع الهمنة؛ وقد حاول الإنكشار أن يستعمروا المكش والانس مما، فبدلوا جهدهم في فهم خصوصية العراقي. كفي يستغل عليهم الاستيلاء على الأرض، لأنهم أدركوا أن تثبيت وجودهم في بلد غريب، لن يكون إلا بالاعتماد على الهوية الشرفي. أي خصوصيته التي يستمد من روح الفصيلة المكشفي؛ أي من ثقافته التي تربي عليها، لهذا رأينا أن تماثل الآخر بالذات العربية فآخري. كفي يتمي على هويته؛ كفي يستطيع التمسك إلى وحدته، والاستيلاء على مكوناتها الخاصة. ومن أجل تسهيل مهمته هذه لجأ للمستعمر إلى العلم. لذلك حدثت وراة الخرجة البرلمانية بعض المستشرقين، ليدرسوا الثقافة العربية الإسلامية ويستعملوا إلى اعتماق الشخصية العربية، ليفهموا مداحلها، وقد وجد المتكش في الرواية نموذجاً لهم في شخصية (هاني) الذي كفس مغلوباً للتشكيل الإنكشاري في العراق، وأراد المكتوبة عن بغداد، فنبطق من عدة تسبؤلات **ككيف يفكر الناصر ككيف يتصرفون؟ ما تأثير المكش على تكوينهم القلي والنفسي؟ وما تأثير الدين والنفس في هذا التكوين؟ ثم ما هي العلاقة بين السطحي الحاليين وأجدادهم الكشفي، والأكثر شعماً، إن كانت هناك علاقة؟ هل تثير الجدولة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع، أو مرحلة من مراحل تطوره؟ ثم الحزن الذي يبدأ من سانس الكش، ويمتد إلى ككل تقصيل في حياتهم، الذي يتبدى في الفناء، لماذا يسيطر عليهم؟ هل يتمتعون به أم يعتبر ظلمة عبثية ونتيجة هذه المرحلة** فتش (24)

إن هذه التماثلات تبدو انعكاساً لربعة الآخر وعدم الوقوف عند ظواهر الأمور لذلك لجأ إلى التسلح بالمعرفة العلمية، وخاصة (علم النفس، علم الاجتماع، علم الإناسة...) كفي يستغل عليه فهم عمق الشخصية العربية فيطبع على نفسه جمعهم وقوبهم. ومن أجل ذلك اعتمد منهج علمي لا مفضل فيه للعامة الشخصية، فيبحث في تفصيل العمل العربي، وتضمن ما يشكل روحه، فيرمد أهم مكوناته (العقلية والثقافة والتقسيمية) ويدرس المؤثرات التي تشكل مرجعية لمفكره ووعيه وداخلة (الثراث، الدين، الفن...) مثلاً يدرس المؤثرات الخارجية (الطبيعية والاجتماعية) التي يمكن أن تؤثر على مجابهة وتصرفاتها (المتأخر، القيدوة...) مما يتجلى له أن يصبح يده على أهم معلم يميز الشخصية العراقية (الحزن) الذي لن يتبدى في ظاهر حياتها (الملايس السوداء) بل يتعمق إلى اعماق روحها، فهنطق به عماداً مع يحل حالة النشوة والظرب إلى أسوأ لذلك يتماثل همل الحزن إلى مراحل تاريخية عشية العراق، أو وليد الرنس الحاصر؟ هل هو ظاهرة عابرة أو ثابتة؟

إن تشكّل هذه الأسئلة، التي يطرحها العربي مستاحاً علمياً، يستدعي في فهم الذات العربية، وتسهيل الهمنة على خصوصيتها، مما يستغل عليه الاستيلاء على أرضها وثرواتها؛ التي تشكل حاجتها، وهذا ما تبيّن للوالي الشرفي (داود) لهذا يرى للمستعمر بسلك طريقين لا ثالث لهما إما يحصل عليها، وإما يدمر البلد! هذي الولاية، يا ظلمت بك، خيرها ككثير، وهذا ما يطبع الفريها، فهذا الغرب (ما شرون يحصلون) على هذا الخير، فما عندهم مانع يدمرون كل شيء (25)

ينطق الروائي الآخر بأمة أعلامه المدفوعة ببحاثاته العلمية، فهو لا يلتفت إلى ثروة العراق فقط؛ بل يلتفت إلى أسر، لا ينتبه إليه المتكش

من وجهة "أمت السيادة" لبلد الامتداد الجغرافي

الأبواب، الجدران، بل جند يطلق سوا لا
استمرارية، يستمر فيه أن تستطيع (أب)
الإيمان المتخلف في العراق إيجاب مثل هذه
الحصرة العريضة!!

إن سرقه الأثر تعادل سرقه البويه الحصارية
للعراقين، ما يحملهم عبداً للآخر، لا يستحقون
الانتساب إلى تلك المنجزات، وبذلك تصبح سرقه
الأثر معادلاً لسرقه الدائرة والجور، التي
ستطرح رتفع الإنسان إحصائياً بالأصالة
والقوة، وتدفعه لإنجاز مهمته، على أساس من
الثقة بالنفس، فيرى بمسكته مع نهضة اليوم
مثلما صنعها في الماضي، وبذلك تصبح للمتلقي،
هنا، ملامح علاقة متوترة بين (الأنا) و (الآخر)
المتنمر، الذي لا يكتفي بالاستهلاء على ثروات
الأمر وعلى الإرادة الإنسانية، بل يباح لنفسه
الاستيلاء على الثروة التاريخية، لئلا تفسد عن
همية المحرر الحصري الذي حلف الأجداد
للغات العربية، لكسبه مداداً صعبة، فهي،
برأي العربي، غير مؤتمنة على إرث أجدادها
وبالتالي لا يستحقه، وبذلك يصبح لنفسه
مشروعية سرقه هذه الأثر، مقصداً هذا لأثر
الحصاري يستعته الآخر القوي، يرى به بيته
ومتاحفه، أما المصيف فليس أصلاً له، لهذا يملأ
الآخر شككه في انتسابه ل(الأنا) العراقي!

إن ما يمسك للروائي أنه قدم الآخر عبر روى
متنوعة، فالعرب (القصيد) لا يرى سلبات
الذات العراقية، بل يكتسب إيجابياتها، فيعجب
بصناعات الحصارية، التي تتنوع بالتنوع، من دون
أن تلحق الوحدة لأحد أمهاته تمارج أسماء العراقي
بشكل مؤتمن في الأعياد، وفي ريادة قلوب أولياء
الله الصالحين من المناسبات المختلفة، كالأحد
الآخر، هنا، يتنامى مع صوب اللؤلؤ (صوب)
الحالب على العراق (إثر احتلال الأمريكان له
2003) من قطة ملققة تدمره، لذلك ألح إلى أن

عده ي الموقع الجغرافي، لذلك بدأ هذا البلد
ل(ريش) الذي يمثل موت المتنمر، صخر
أهمية من (مصر) بعد أن قارب بينهم قنلاً إذا
كانت مصر تسمع حماية طيرمية من تاحية
الصحرى، التي تشكل حاجزاً يمنع تقدم
الأعداء، فإن البحر الذي يقابلها يشكل ركة
إضافية لها، إلا تتنفس من خلاله، هذا علاوة على
المنهج الموحد للناس، الذين يعيشون هناك، في
حين أن العراق مطوق بالأعداء، وممر للقوات،
وميدان للزلازل... (26)

يستم الآخر بالموقع الذي يحته العراق،
فيمرسة من منظور الجغرافية الطبيعية والبشرية،
فيثبت للمتلقي أن هذا الموقع هو أحد أسباب
لتطال على، خاصة أنه معاد بدول، تنمر
له الأعداء، من دون أن تحمي جغرافيته الطبيعية
صخر (مصر) كك أنه مضوق بسبب صيق ممره
البحري، لكن موقعه البري يسمه أهمية، إذ إنه
ممر لابد منه، لئلا يرد التوغل في آسيا أو بجهة
مسيه إلى البحر المتوسط، لذلك يشتر شبيهة
المتنمر لمناخاته الشبيهة وجواره ليلادى هامة
وهو على نهضه مصر متوقع المستطيق، إذ يجمع
أدياب وموانئ وأعمالاً مختلفة، مما يسهل
السيطرة عليه، وذلك برشمال شر الكراهية بين
صموق أبناء البلد الواحد، وتوزيع ما يجمع
العراقيين، والتركيز على ما يعرفهم!

لقد اتاح الروائي (صيف) في أرض السواد
للآخر العربي حرية التعبير عن أعماقه، ليفصح
حقيقته، فهو لم يكتسب بتجسيد أسبوره
بالمرق، وبم يجمع من صخور ثرية، بل بب عبر
شخصية القصيد الانشعري (ريش) وروخته
كيف مرقص على يد، منذ القرن التاسع عشر
إلى أكتوبر عملية مطو للكنز من شر الشمال
(التحف المقيمة، المعطولات...) والتطبيقات
لسرقه الأثر الكبيرة (التمثيل الصمحة

تفاضية، لا تحرّم الخمر! مهم يجعله يسطق
بموجبه الشخصية الغريبة! ويتناسب مع أي
إنسان يمر من التّصيح سواء كان في الشّكل أم
في الرّاحة، وبذلك يسهم هذا التشبيه في تعزيز
الصورة السلبية لمدنية بغداد! في حين وحدنا ابن
هذه المدينة، يرفل عبر منظور تقيس يجمّد
روعتها - خاصة حين ينظر إليها صباحاً من النّهر،
تبدو شيئاً لا يصدق! ذلك الصباح الربيعي،
بعث جديدة، ملّاحة، ذواقة بالشّذي الدّاح،
خاصة بعد أن انفصل هذا الشّذي بالباء - أم
خضرة النّخل التي ملأت الأفق، فكانت تنير
كل لحظة شائعة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية
أيضاً، ولا تخلو في لمحات مميّنة من تعدد (28)

هذه يرى ابن بغداد مدينته أشبه بالعلم، فقد
جذبها الربيع، وغسلها بقطر زهر النّارنج، وصم
أصمى عليها الصحراء، أنه اختار إلهاماً رصيد ليد
الشّهد هو (الصباح الباكر) ولعل أجمل ما في
هذا الوصف توحيد مزاج الأنفس العراقي مع
المدينة! إذ رسم روعة خضرة الأشجار، تصاب
بالقصوة أحياناً، والتي هي سرورية، كسي
تسمها في مشوعة صفحت الحر صيف، والبرد
شّاء، أم شموحة، وترفعها، فلا يخلو من
تعدد، يستح من روح العراقي، الشّذي روعها،
وعينها من مولدة - حتى اكتست ملاحة!

افتقد هذا الوصف لمدنية بغداد بيرة الحيات،
وعم تعدد منظوره بين الأب والأخ، حتى
ليتمكّن القول بين المؤلف أسقط، أحيان، صوته
على كليهما معاً! لذلك يحسن (ريتش) مدد
وصوله إليه بأنّه مدينة عجيبة لا تقرأ بسهولة،
ولا يحرر عليها، تظل ساكنة مائة فترة طويلة،
حتى يظن أنها قدت كل حافز، ولم يد يدنيها،
شيء، لكن حين تروي الطلقات على أسوارها،
وترزف حوصها الجموس تتخسر أن لها دوراً،
وقادرة على فعل شيء، يناديها نفسها، وينادي
التلاميذ إليها، وكان جنواً أسائها (29)

مصنوع المباسم هي التي سهمت في مشوية
(أ) العراقي وشيوع الكروهي من يعصر
بده لتحقيق مصدب سياسية لا علاقه له
بالدين والطائف والمروق، وإن كانت تسمى
وراء ذلك كله!

تنوع النظرة للفضاء العراقي

يبدو لنا أن التّماهي بين صوت المؤلف والآحر
أمر استثنائي، ولم يشكل ممة عامة، فقد حاول
(صيف) أن يجمّد مشاعره واعتكاه من الآخر،
ليسمح له التّصوير باستقلالية من وجهة نظره
المحصية، فأتاح بالتالي لتماهي المرحمة للمباشرة
القضاء العراقي عبوراً من متعددة، لتصل حد
التّماهي - نظراً لاختلاف رواية الرؤية، التي
تطلق منها الشخصية، والتي تبدو متأثرة بمدى
قربها من روح المكان، وبالتالي مدى إحساسها
بالانتماء إليه، فبينة العراقي تراه جميلاً في كل
الفصول، أما تلك الصّربية عمة فتعطيها مشاعر
العداء، لذلك تراه قبيحاً حتى في جملة - لهذا
وصف (القنصل ريتش) أيام الربيع في بغداد قاتلاً
تدمر الإنسان بالزّوجة، إذ يهين الجو بالقبور،
وهو مزيج من راحة المصونة والشّبال والخطوبة،
يحيث تولد في الجسد حالة من الرّخوة والخضر،
تشبه الخمرة الرّديئة - فالربيع أي ربيع فلما
يعني من دون أن يخلق جروحاً عميقة في الجسد
والروح (27) (بسبب التّهمس)

يبدو بغداد من خلال منظور العربي مدينة لا
تطاق، مندام يعتقد فيها حتى الانتماء، فبينة عمة
الاحساس بجمالك، ولا يراها سوى مدينة للشّح! لا
لذلك يصممها بلصة ممورة، تحسّر مشاعره
تجاهها، وهذا قرنه على التّلازم معها! فهي
مممة بلصة سلبية (البروجة، الجيار، المصونة،
الخطوبة الرّجوة والحدرة) ودلالات عربية عن
لبينة لصلمة فهي عميق براحة تشبه (الخمرة
الرديئة) ومثل هذا التشبيه مسمد من مرجعيه

ما يلاحظ هو اتساق العريب مع ابن بعداد في منح الإتيان العراقي قوة معنوية في مواجهة الشبان، ومنعه صبره، سمعه في رفض وجود الأعراب والمستبدين، مثلما سمعه في التعامل والتوحد بين إخوته العراقيين في مواجهة هصب الطبيعة، رغم اختلافه معهم في الدين أو المذهب أو المرق، فكأن الروائي يوجي بسمات أولية، عصبية على الموائب، تصاحب العراقي فتوقى بشخصيته، وتعمل على تهرؤ، فهو ابن حصار عريقة تنه من الدوبس في الآخر، مهما كانت المواجهة بينهما قوية؟

التناسق الشعبي وإشكالية الأنا والآخر

أصبح التناسق الشعبي في تقديم إشكالية (الأنا) والآخر، ما أتاح للمتلقى فرصة معاشة لغة تتعلق بروح البنية، وما يهيم عليها من رؤى وأفكار أصيلة، ترسم ملاح الإنسان، وما يشترى من مخوف وأوهام، وما يهيم في قلبه من مشاعر الحب والكفرانية؛ إذ يلمح هذا التناسق للمتلقى بما يشترى (الأنا) من قلق تجاه الآخر وعدم الثقة به، فعين يصحح الواسي (داود بشار) بالاستعانة بطبيب القنصل الإنكليزي لمعالجة ابنة المشلول، يقول مثل قلبي يؤمن بالورن شحمة، فيتحول العريب إلى قمل لا أمل له، تهمة مصنعه، مستعد لسرقه (الأنا) والإساءة (إيها) وبذلك يشرع من الآخر إنسانيته، ويخضعه لسمق تشايل، يشوّهه، ويصنعه في قالب واحد هو العدو، والشر فيخص المتلقى أن هذا التنازع قد كسّف خوف (الأنا) من الآخر وعدم الثقة به؛ كما كسّف مشاعر الحقد تجاهه، حين وصف النسل بحكمة شعبية آتية يعيش بالحيلة لا بد يموت بالقهر تجسد أحلام التيسط من الجهاديين، وتلمح إلى رعبهم للحكومة في القصة على الآخر (المستبد والمستمع) حتى باتت أميتهم من يموت العريب والمسد قهر لا بالسيف عذب له على

يخص المتلقى بصوت متعالم مع المدينة، لا يمكن أن يطلق به غريب عن روحه، ليس فقط لكونه مسجدا أوصاف إنسانية (قتلت ككل حاطر، ترخف، أصعبها الجنون، تنكسر أن لها دوراً...) بل لكونه وحّد العراقي بفرسه بصورة استثنائية، فمع بعداد لحظة الحظر قدرات مذهلة، فكان المؤلف يستل تعامله مع المدينة على لسان الغريب، فجميع على المتلقى قللاً على مصيرها (إثر احتلال الأمريكاني) ويحضر مشاعر الأمل لديه، فوجي له بما يطمحه؛ إذ يمتلك العراقي ومديته قدرات لا يتوقعها أحد، قد يبدو الساس محكماً فبخته على حذقه لصفه يذامه عصب لحظة الحظر يمتلئ بقوة داخله تردّعه لمدور بهدأ بعد (مبغ) على رأس الآخر، بان هذه المدينة مديته المصاحب، تستعصي على الفهم فتدعه يوجي إلى مصدر يشير إلى امتلاك مديته والمصاحبة المصعب الذي ينصرفون فيه، قدرات عجيبة، تنجح لهم مقاومة كل ما يعيقهم وبذلك لا تمنح العربة عن التكنس بعداً موضوعياً للدلالة؛ إذ يلاحظ المتلقى أن الجمال الأخيرة ولادة قرب روجي، تجدو فيها برواً الإعجاب وأصعة، فكان المؤلف، يريد أن يوجي، على لسان العريب، باستثنائية المدينة العراقية في لحظة الحظر؛ إذ تداخله بمديته على موجهته؛ مظم يريد أن يوجي بهذا على لسان ابن بعداد (عواد) فتتحول اللغة العفلة، التي لحظتها في لغة (ريتش) في تمديد المستدي (الطلائع)، الجسوع...) إلى لغة أكثر تعقيداً **بعداد تأسر عليها آلاف مؤلفة من التفخيمات والأعراب والطعام، وظلت ويغيب...** إذ إن ابن بعداد، على نقص العريب، استلزع أن يخمن، ويحدّ من تأسر على مديته من عوامل طبيعته (الغصين) وبشره من أعداء الخارج (الأعراب) وأعداء الدحل (المستبدين والصمدين)

3. المصدر السابق نفسه، ج3، ص122 - 123
4. نفسه، ج1، ص415
5. عبد الرحمن صيفي، المصنف، والمتمم دار الفكر الجديد، بيروت، م14 1992 ص287
6. أرض المولود، ج1، ص517
7. المصدر السابق، ج1، ص367
8. المصدر السابق نفسه، ج2، ص296 - 297
9. نفسه، ص304
10. نفسه، ج3، ص126
11. المصنف والمتمم ص396
12. سورة التوبة آية 103
13. أرض المولود، ج2، ص192
14. المصدر السابق، ج2، ص192 - 183
15. المصدر السابق نفسه، ج3، ص290
16. نفسه، ج2، ص201 - 202
17. هو صفي كنهان، موقع الثقافة، نشر في بيروت، المشروع القومي للترجمة، للجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، م14 2004 ص163
- يسمى
18. أرض المولود، ج1، ص102
19. المصدر السابق ج1 ص384
20. المصدر السابق نفسه ج3 ص201
21. نفسه ج1 ص261
22. نفسه ج1 ص400
23. صفي كنهان، الشخصية العربية بين صورة الداء ومفهوم الآخر، مكتبته الحديثة، القاهرة، م14 1993، ص95
24. أرض المولود ج1، ص377
25. المصدر السابق ج1 ص721
26. المصدر السابق نفسه ج3 ص131
27. نفسه ج1 ص385
28. نفسه ج1 ص457
29. نفسه ج1 ص51

ملوكه المتنوي، حكمه أن تؤكد موت الآخر، في هذا التناص، باستخدام لفظة (الابد) يوحي برغبة مضبوته تحقق (تستمر) عليه، ولو بموته فهو!

أخيراً نامة رغبة لا واعية، لدى الروائي صيفي، في بسط هيمنة (الأنا) على الآخر، ولو عن طريق الهممة اللاعوية، لتلك بطلان التوصل الإنكليزي لمة شعبية، تتجسد في المثل الذي يقول: "الفرقة تذاخر بشعر أمة خالتي" يحكم هذا التناص وجهة نظر بعض المراقبين في أن أحدا لا يستطيع الوقوف في وجه الإنكليز سوى فرنسا، ويوضح من سحرته هؤلاء، الذين لا يمشون على أنفهم في مواجهة الآخر، بل يلبثون إلى تمنى حدوث مواجهة بين الغرباء أنفسهم، واللافت للنظر أن المغفرة، هنا، تحدث أقصى أثر معضن، لكونها تصدر عن القنصل نفسه، مما يعني أن الروائي تمسك أن يبطئ الأخر لمة شعبية، تمسك وجداني (الأنا) وتعرضها بطلان النظر عن اعتدبه مبدور هذا المثل بمسوت التوصل إد من المعروف أن المثل الشعبي يحتاج، من أجل استخراجه، إلى امتلاك روح البيئة الاجتماعية والثقافية التي أنتجته، أي إلى معايشة ملوثة لها، وهذا قلب متاح لدى الآخر، خاصة المستدي، لأنه يستند علاقات إنسانية عميقة، توصله إلى روح البيئة، من هنا تكمن استعارة الشخصية أصعب بكثير من استعارة الأرض!

الهوامش

1. عبد الرحمن صيفي، أرض المولود، ج1، للفرقة النقدية العربي، بيروت، الدار البيضاء، م14 1999، ج1، ص291
2. المصدر السابق، ج2، ص81

الأدب العربي المعاصر وسؤال ما بعد الحداثة

□ د. أحمد علي محمد*

يحاول هذا البحث الإجابة عن أسئلة يراها جوهرية، يفترضها عنوانه أساساً، منها: هل الأدب العربي المعاصر بمؤونه المختلفة دخل في مرحلة ما بعد الحداثة. وهل بالإمكان تمييز حدود واضحة بين مرحلة الحداثة وما بعدها. وهل أمر تخقيب المراحل الفكرية خاص بأدب العرب، أم أنه يشمل سائر أدب العالم ومنها الأدب العربي؟

مصطلح الحداثة (modernisme) منحصر عن أهم محركات الثقافة العربية المعاصرة. وإذا كان لرأياً من باب الصط المبهجي للبحث، تحديد مرحلة الحداثة، فإن المشهور في هذه المسألة أن المصطلح نشأ منذ مطلع القرن العشرين، حين أطلقت الكنيسة الكاثوليكية مصطلح حداثة على الحركات التجديدية التي قام بها المسورون الذين أفادوا من الإنجازات العلمية المعاصرة في تأويل النصوص الدينية، وسرعان ما تمخضت عن جهود أولئك الحداثيين حركة فكرية أطلق عليها اسم "حداثة"، عيب باستبدال المصباح العقلي عند ديكارط والمصباح التجريبي عند بيكون بالمرجعيات الدينية في الفكر

عامة طغلت تحول إمدادي والشعور بالاعترا ب والتمرد على الثواب وتحول المجهود ومجورة الأنظمة التقليدية للصر[1] مع ثر بصورة مباشرة في صيغه الأدب ع الأدبي وفي جوهر المنادى القدي

ومن المهم أن يشير على ن الحداثة قيمة فكرية كثر منها مسهرة مسهولة بالتحويلات العلمية والتكنولوجياية انه يعنى حر ثر من ثر الثورة العلمية والتكنولوجياية في انحية لتفسيره والاجتماعية بحسب معي تحولات جمه على مستوى القيم وعلى مستوى السلوك الانساني

* أكاديمي وباحث من سورية

تتدخل في فطر م وفي ثقافة م ، وإنما تؤثر في مجتمعات هيات بعضها للحديث ' أو بعد وعت حتمية الدخول في مرحلة الحداثة . فميرت عن استدلالها إلى التعميمية بكثير من قيمها الثابتة في سبيل الحداثة وعلى مستويات حياتها ، ثقافة ، ومع ذلك ريس ألوهيم لدهكتور شكاري عباد أن هناك ظروف ديسية مشابهة لظروف الحداثة الغربية ، بجم عنها جدالة عربية ، منها ظهور جماعة ديسية يهودية ظهرت في مصر سميت بجماعة القى والحرية ، دعت إلى تحرير القى من فكرة الدين(4).

وإذا كانت مرحلة التفكير التويري التي تعمم عنها خريطة الحداثة في العرب مبنية عن الدخول في صراعات ديسية جديدة من أجل الدفاع عن وجودها خارج إطار المجتمعات العربية ، لأنها في الواقع قد قطعت نصف قرن من الزمان وهي تدافع عن كميونتها ، فليس من المطلق أن ترمي إلى استئناس نفسها وهي تؤسس مرحلة جديدة أعني مرحلة ما بعد الحداثة ، والعرب في الأمر أن المنظرين العرب ، ثم شعروا بأن الحداثة في الثقافة العربية إلا في مرحلة تجاوز الحداثة ذاتها ، من أجل ذلك تكس البحث عن ظروف ديسية تولدت فيها حداثة عربية ففكرة لمست واقعية

فدرب الحداثة في لحظة انبعاثها ، وبلا لحظة توجهها أشبه بالأمواج التي لا ترد ، وما من أحد يستطيع أن يتفكر بملهم في المجتمعات الحديثة معه ، جهد أن تاريخ الحداثة في المجتمع العربي أربعت برمست ثر الحداثة لدى المنظرين ، وعلى ككل حال فإن مسافة قبول تلك المؤثرات لا يعني أنها قد انبعثت مع هذا الموقف الذي جاء لاحقاً في مصلحتها ، وكذلك لم يكن رفضها عند ثر من المنظرين ودوي المفكر مه غير موجودة ، لأن ذلك الحدل صلا بجم عن الآثار التي مرضها الحداثة في بنية المجتمع العربي وفي بنية العقل العربي ، من أجل ذلك كيان الموقف الإيجابي في هذا الموضوع

على حد سواء ، ففدت التصور الأدبي في ضوء الحداثة مجالاً للتجاوز ، فلم تعد هناك قوانين واضحة تحكم الفن ، فكما أن التصور الفني أصبحت مجالاً للتأويل تحطت صور الفن الموروث ، ففعدت إلى الانزياح ، وكذا اتعد ثر النص في سبيل التحديث ، محاولاً العاء المعنى المسبق لنصوص يد فيها النصوص الديسية وريعت الدلالات المصممة بالثقافي ، والقول بالدلالات اللاهائية للنص والرمز الدائم إلى الشك وعير ذلك(2).

جسدت الحداثة في المفكر العربي أزمة الإنسان المعاصر ، بجمت عنها تحولات مدنية ففدت من شأنه استبتراف طائفات الأتيسر لعدلمه والروحية ففدا على ثره بيس ففصب عربياً عن عمله ومع سطوة لدة وثقفة الحضيرة بمقدرات العلم والإيمان الثابت بالقتل البشري ، تولد شعور بالتمرد على مجبرات العلم الحديث وثقافة العقل المعاصر ، وذلك بالاستفادة من صفة التجاور التي استأثرت بها الحداثة ، ففظهرت حركة سميت فيها بعد الحداثة (postmodernisme) . انبعثت من صميم الحداثة نفسها ، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين ، وقد برزت في سبيل تجاوز الحداثة ذاتها ، ميرت نفسها من الحداثة السابقة بالتشكيك في قيم الحضارة والصفي المستمر للتعور من الأشكال التقليدية والعناصر التراثية(3).

تأثر المفكر العربي بالحداثة وما بعد الحداثة الغربية ، في وقت واحد تقريباً ، أي من النصف الثاني لقرن العشرين . وقد ض مر من المنظرين العرب الذين عوا برمست تلك المؤثرات أن هناك ظروف أسهمت في خلق حداثة عربية على عوار الحداثة الغربية ، مع أن الموجات الحداثية وموجات ما بعد الحداثة أمعاء عكسية كما أثريا لا تحتاج إلى استئناس ظروف مشابهة

واللوث بمرق الدواويس، حيث تتخلف المرويل ويحيل الصوف بالمعزة وتحملي برعها جراحة الروح(5)

وانتهى بشعر ما بعد الحداثة عند بول شاوول
الذي أثار اشتراك أحد القراء فكتب مقالة
الكترونية على الشبكة جاء فيها حين نتصمخ
دواويس تجذب شعر ما بعد الحداثة بعد أن هذه
المصوم قد فتدت حديثها و سيجب مسد بلا
ملاحح 'مهر' المعنى ونسب دلالاته خصوصه من
حنت الصور المراكبية. ف شعر ما بعد الحداثة
ممثلاً بدوي بول شاوول آيه الطالع في الموت
يتأرم فيه المعنى على النحو الذي يبرز في قوله

تأهل التلوح إلى ناختك وانت تحنق في المصفور الذي يرحل والكلمة التي تحرس الفنية وتحمي همك من الرمل(6).

تمتعت الجهود النقدية في التفكير الحدائثي
العربي بطريق د طه حسين الذي أحدث مرة
عشبة في المجال الشدي من خلال أعماله منهج
الشك الديكتاتري في نواص الشعر الجاهلي، بيد
أن تلقى هذه المصممة في الأوساط النقدية
والمكسرية لم يفسر إلى نقد الحداثة في سبيل
تجاوزها فكما حدث في العرب؛ بل انصبت جهود
كثير من النقاد حول إيجاد مقولات الشك التي
منهج د طه حسين على قضاب الأدب، مما
شكل ضغطة كبيرة على الفكر التوتوري الذي
خط د طه حسين أسنمه في كتابه **في الشعر
الجاهلي** . وقد تظلم بالتراجع عن كثير من
أفكاره الحدائثية في ذلك الكتاب، فقام بتعديله
حين 'حرح' نسخة حري نسخة في الأدب
الجاهلي . وقد خنول نمر غير قليل من النقاد
الحديثين متابعة خطوات د طه حسين في تحديد

يتصل بالكلام على أثر الحدائثية في الثقافة
العربية، ولهم التكلام على ظروف نشوء حدائث
عربية . لأن الحدائثية فكما قدمنا أنما مجمت عن
المهنة العلمية في العرب وهذه حقيقة شديدة
الوضوح.

رب كانت أولى المصممت الحقيقية للوثرة
للحدائثية العربية في الثقافة الأدبية العربية حدثت
مع ظهور مجلة شعر اللبنانية التي أسسها يوسف
الخال سنة 1957م، على غرار أور بواتند الذي
أسس مجلة بالأصم نفسه في العرب، وقد فصح
الحال في المجال للأصوات الشعرية الشبية لتشير
في عربيتها وخلقها وصيغها من خلال مص شري
لا يعترف بالقيم الفنية الموروثة عامة سمي بقصيدة
النشر، فكان أدونيس وأحد من 'اعلامه' .
ويمكن أن يلحظ كثرة من خلال الأملاخ على
تلك التجارب لمجرة إذ ذلك نعت مسمى قصيدة
النشر، التعلل الواضح بين التفكير الحدائثية وما
بعدها، ولا سيما ما اتصل بالتمرد على القيم
والإيدي بالتحريب والانتحار إلى التجويز

وعلى الرغم من أن شعر الحدائثية قد جز
مصمق من الزمن، إلا أن مسألة تقبله لا تزال
بين أخذ ورد، والسبب في ذلك أن ثقافة الحدائثية
لم تلق قبولاً واسعاً لدى المثقفين، لأنهم وجدوا في
التحول الشعري الحدائثي مصفاً للشعر واتهموا
لقيم القصيدة واحدة، وبدلاً من يقوم دعوة
الحدائثية الشعرية بمعالجة التثويحات التي أحدثتها
الحدائثية في جسد الثقافة الشعرية، اتهموا القارئ
بالجهل ولستعلم، ومن التلميمي أن تواجه
محاولات التحديث الشعري بدما بأشعار أدونيس
الحدائثية الأولى كتقصيدته التي نشرها بعنوان
موت الأيام الحاضرة في أوائل خمسينات القرن
العشرين، والتي يقول فيها

في أية جداول بحرية نصل تلكنا المصمخ بمسك
الموائم والأرامل الملائكة من الحج

به الحدائث الشعرية والسفدية على حد سواء ،
والسبب فيه اعتقد أن التحول الحدائلي في هذين
الجنالين لم يذهب إلى العصور الأدبي والتقدي ما
يستحق التفكير ، إذ الثقافة العربية في هذين
الجنالين ثرية ، والقارئ العربي متمكن في ثقافته
الأدبية واللغوية . فلم ير فهم جمعت به الحدائث
سوى تشوهات تمسب الأدب واللغة والسد . من
اجل ذلك لا نزال لشعر الحدائث تعاني الرقص ،
ولا يزال النقد الحدائلي موعلاً في نهجه ، حتى
نكتفي القصيدة العربية وكندا المقد العربي لم
يدخلا مرحلة الحدائث بعد

مع اقتضاء رحلة الحدائث التي قطعها الآداب
العربية ، فإن السؤال المطروح هنا لا يزال يدور
حول مدى تأثير الأدب العربي بأشافة ما بعد
الحدائث ، وهو سؤال ذو شأى ، إذ النصل بالأنواع
الأدبية الأخرى كالمسرح والرواية

إن الشعر العربي والنقد العربي . وفقاً عند
اعتاب الحدائث لدى أن يلجأ بصورة حقيقية فيها ،
ومصحح أن هناك إسهامات عديدة في الشعر
الحدائلي وفي النقد الحدائلي كما اشرب ، لا
أن تلك النتاجات لم تكن فعالة ولا مؤثرة في
الحل الذي يجعلها سمة فارقة لمرحلة ثقافية تعرف
بالحدائث على السمو الذي أشرت فيه الحدائث
العربية في حبة شعوبه وفي تطور مجتمعاته ،
وعليه أن صعد للحدائث الشعرية والنقدية حير في
نساق المعرفة الأدبية وفي أنساق الثقافة المعاصرة
إلا أنه حير هامشي وصعيف من حيث التأثير في
تطلعات القارئ العربي إلى الص الذي يحمل
خواص المرحلة التاريخية المعاصرة ، وهو أمر يشير
إلى تراجع مريح في مسيرة الشعر العربي والمقد
العربي ، كما يشير إلى مسالة إسهامهما في
الحصيلة الثقافية للقارئ ، وهذا ما أدى بالملج
إلى صوب للمباحث التي يحتلها الشعر والنقد من
الأهتمام التقني المعاصر ، وهذه فكرة واقعية
تؤكد تراجع الشعر وتراجع النقد أيضاً ، مع

المعكر التقدي في صوه ثقاف الحدائث ، فظهر
جيل شديد الثقة بمقدورات التطبيقات التيبوية
وعلى رأس هؤلاء كمال أبو ديب ويحيى المير
وعيرهم ، لم يزر نصر آخر في المرحلة المعاصرة
نفسه التي شهدت شعوب التطبيقات التيبوية سمو
أنصهم ببقاد ما بعد التيبوية . صدر لهمصهم
مؤلفات نشي بتحولهم إلى التفكيك فكان منهم
عبد الله المدائسي في كتاباته التحليلية
والتكفير . وعبد العزيز حمودة في كتابته العربي
المجدي . وهم من يزر مستندي التيبوي العربية
ومن شد المداهم عن التمهيك و مرحلة ما
بعد الحدائث التقدي

لقد حط المدائسي في كتابته الأخير المسمى
ب **القبيلة والقبائلية** خطوة واسعة باتجاه ما بعد
الحدائث ليس على المستوى التقدي فهمب ؛ بل
على المستوى المعصري والاجتماعي والسياسي
بصا ، مطلقا فيه رسمه الحلاس على المعصر
العربي القومي ومبشرا فيه بتحقيق بعكره ما
بعد الاستعمار الذي تقوم على نخربه آخر
يقول في مقدمة كتابته المذكور : « ما أعكر
السمات السراية هو البور الشوي للسرقيات
والطائفات والمذبيات ومثلها القبائلية وهي
كلها تمثل عودة للهويات الأصولية بأقوى صمها
حتى لتهدو أشد حدة مما فكانت عليه قبل مرحلة
كمونها المؤقتة في فترات صمتها ، وهي تكشف
عن خروج المكشور إلى العلن سياسيا وثقافيا
ومعتقدا وسلوكيا ويقابل ذلك تراجع للمعني
الطكري في المثاليات في الحرية والوحدة (7) .

عبرت الحدائث من خلال المؤلفات التقدي
الأنصة من بزموها وإعلامها ، لأنها لم تستطع
ملازمة همام الإنسان العربي . ولم تسع إلى فهم
التحولات المعصرية الحقيقية في حينه وفكره . بل
أرادت أن تعصم ضمن إيقاع الحدائث العربية
والتحول ثقافيا معها إلى ما بعد الحدائث لهذا
رغم القارئ العربي المشروع التقدي الذي جاءه

المسطحية والسداجة، مما أثر فعلياً في إقصاء المسرح إلى الهامش لتندو الصورة الرقمية في مركز الاهتمام وعلى المستويات كتابية (9).

تراجع للنسب في الثقافة المعاصرة لتتقدم الصورة، وهذا التبريد ترك أثرًا بالغاً في فكها الفن المسرحي سواء على مستوى النص أم على مستوى العرض (10)، فلم تعد الدراما في مسرح ما بعد الحداثة تظهر إلا من خلال الصور الرقمية لتندو المشاهد الصعبة جزءاً من أحداث شبه يومية تبثها المحطات الفضائية من دون أي اعتبار لفعل الدلالة والانعكاس للمشاهد، حتى لفكها للنساء جزء من الحياة الحديثة، أو أنها تحولت عن طبيعتها السابقة في مسرح الحداثيين، وربما فكها مسرح ما بعد الحداثة يتحرك خارج إطار الدراما، تلك لأنه لا يسمى إلى إيجاد فجوة ينتظر من التفرج سددها، بل توجد فجوات لتعطين مساحة للنسب (11).

اتراج مسرح ما بعد الحداثة فعلياً إلى فن العرض، فمببب النصوص مضطه ومستهلمه ضمن العرض، ولم تعد تعبر بشكلا مباشر، بصرية الصغرة للنص المسرحي (16)، وعلى هذا أصبح الفن المسرحي في مرحلة ما بعد الحداثة شخصين: نص بصري وعرض بصري ومتفاعل، وهو قبالة النص المسرحي الحداثي الذي يقوم على نص أدبي وعرض تقني ومتفرج هامشي (17).

ولعل المنهج في مسرح ما بعد الحداثة أن التفرج قدما جزءا فاعلا أو متفاعلا في اللعبة المسرحية؛ ذلك لأنه أحد يبحث عن اللغة الفكرية لبصريات النص، والعرض ليس لتقديم الأجوبة وإنما للبحث عن الأسئلة المصيرية التي يصحبها النص والعرض للتفرج، إن النص والعرض البصري هما اللذان يصنفان متفرجا متفاعلا (18).

فصح في المجال إلى تقدم أنواع أدبية أخرى تقيمت لشعر والمقد على حد سواء عن مجالات الحداثة الحقيقية، وعن مجالات الحياة الواقعية. وهذا المسرح والرواية

فكها في المسرح والرواية أكثر هوان الأدب العربي استجابة للحداثة وما بعدهم: لأنهما قدما ذكر الأدب العربي بأذواق أقرب أصلاً، إذ المسرح بحسب طبيعته فكها قد أخذ من التقنيات الحديثة ولا سيما آلات التصوير المتنوعة ورافية والسينمائية وآلات عرض الأفلام وغير ذلك من الوسائل التي أسهمت في إزالة الصوارق بين التقنيات المسرحية والسينمائية، وهذه هي مرحلة الحداثة في المسرح (8).

أما مرحلة ما بعد الحداثة في المسرح العربي فقد جاءت إثر انتشار التفكير وهمية ثقافة الصورة المتغيرة وتعليها من ثم على الماضي، من أجل ذلك فكها على المسرحيين الاعتراف بالهزيمة أمام ثقافة الصورة المتغيرة، والاستفادة من ذلك لتطور الذي أحدثته التلفاز في المجتمعات العربية والعلية على حد سواء، لهذا تم فكها أمامهم سوى الاعتماد على الصورة ليستوا إلى عصر ما بعد الحداثة.

لقد أسهمت ثورة الاتصالات في تثبيث ثقافة لتتبر وتثقافة الصورة الرقمية، فكها ما حول النشاط الأدبي عامة إلى فضائيات إلكترونية تعظم من خلالها عدد القراء، الذين يطمحون إلى مزيد من الاطلاع أو التصفح، وكانت الشبكة لالتقونية تتيح لهم بكل يوم المزيد من الصورة الرسمية المسطحة بصورة لا يمكن مسرته. بعد بعرضه مسرح من مشهد محدود بيد ر ثقافته الصورة بما تحوي عليه من متعة، عمدت إلى إروحة الدلالة المعينة التي يتقنها اللغة المسرحية بطريق الحوار عن محور الموضوع، ومن ثم أسهمت في تفكيك المعركة، لتندو في عايه

على معالجة امية بواسطة ملصقة الاختيار والبدء
الحاصل (2)

نقد سراجف فيم فيه كثير، في المسرح
بشأنه فخر م بعد الحدائيه ليعود فخر شي
قديلا لتجريبه. وفي سبيله وجب أن تتحول اللغه
إلى مجرد إشارات. والمشهد إلى صورة مرئية، إذ
تتمثل شفاهة اللغة عند الحدائيه بالعصر
التويري، لأن اللغة تمثل الأفطس والأشياء، إذ
الدوال تشير إلى مدلولات والواقع يكمن داخل
الدلول، أما تصورات ما بعد الحدائيه فلا تعترف
إلا بوجود دوال. لهذا تنتفي فكرة الواقع
المستقر، فليس هنالك سوى سطح ليس يدي
عمق (13). وليس ذلك فحسب، بل إن الممثلين
تحولوا إلى مجرد أجساد، فإذا تكلم مسرح
الحدائيه قد اعتمد على العبث، فلي مسرح ما بعد
الحدائيه قد اعتمد على التمثيل الأنطولوجيه،
وهو الأمر الذي دعا إليه المخرج المسرحي
الأمريكي (ريتشارد فورمن) وغايته مسرحية
عمليات التفكير في مجموعة من الصور المعقدة
والمركبة لاستجاسح مسرح بناصر تجريدية تقوم
المشاهد بممارسة الاستغراق الذهني وسط
هستريه أنطولوجيه تطلقها الصور المتلاحقه بين
المتأول مجرد متعدين لإعمال المفكر (14)

ومست تلك التحويلات التحويلات المسرحيه ليعود
هو الآخر مرثيا، فكما شغلت فكرتي الزمان
والمكان والبناء السردي عنة والبناء الموسيقي
للمرصر وغيره (15)، وهذا التحول بالمعنى جاء
ضمن سياق تحول النص من كونه محكوم
بالمطلق إلى مرور محكوم به بالتمسك وبالحفظ
والأنية التي تتكسب منها وفيها من فن جديد
يزج في مسرح ما بعد الحدائيه سمي بمن الأداء الذي
كفما هو الشأن عند ميمونيل بيكيت الذي أكد
نظريه تمحو الحدود بين السارد والمستمع، من
هنا تدور قضية القصة في مسافة الحافظ على
الوية في عالم الوهم (21).

ويمكن الإشارة إلى كثير من العروض
المسرحيه العربيه التي كانت شديده الأثر بمرح
ما بعد الحدائيه كتكمسرحيه سمويه وحشيه
التي قدمها المخرج المسرحي محمد بني هاني في
مهرجان فيلادلفيا المسرحي سنة 2006، وقد
اعتمد المخرج على تقديم الصور المرئية للمشاهد
بعية (عمله المقترح صوراً عظيمة عن مجرى سير
الحياة في الواقع حيث ابتدأت المسرحيه بخروج
الممثلين من التوابيت لتبدأ حياتهم، وبعد ذلك
عرض المخرج عدداً من اللوحات الحركيه
للأجساد بصوره مثقبة استب هي المسرحيه عن
الحوار التقليدي بين الشخصيات فكيف تحللت
مسألة السرد للأحداث وتجاوز الجانب الغرائبي
للمشهد المسرحيه (19).

أما الرواية فقد كانت شديده الاستجابة
لتحويلات ما بعد الحدائيه ريم فكانت أهم سمة من
سمات ما بعد الحدائيه في الرواية رفض الوسائل
الحدائيه، التي فكانت تتجلى كملوك خلق عالم
مستظم يسمح باستخلاص هياكل من الخبرة
الإنسانية من خلال تعقيدات الوجود (20)، ولهذا
السبب خرجت على منطق الطام وشكلت تحدياً
للمسلك ولتستعمل في أ، وقد مثلت قصة
الحياة تجويز بارت اتجاه ما بعد الحدائيه من
حيث إن الشخصيات فيها لم تكن خارج وجود
فعل القراءة الذي يجريه المؤلف بقصة، وهو وجود
وهي، بمعنى أنه مجاوز للواقع ومن هنا يطلع
القارئ على بنى القصة بطريق التصوير السارد
منوراً في عملية كتابة القصة في أثناء حدوثها،
وهذه التقنيه تمحو الفرق بين المؤلف الحقيقي
والسارد فكما نهر مطلق ما بعد الدراميه إذ لم
يعد النص والمعل والأعراف عناصر رئيسية في
العصر المسرحي، بل أصبح التركيز على الجو
العام وليس على الحقيقة، ومن هنا لم يعد
المسرح يستهدف خلق عمل متمسك قبل لهم؛
بل يطالب بمجهور نشيط وفعل يمتلك القدرة

- 3- المرجع السابق.
- 4- المذهب الأدبية والتقليدية عند العرب والعربيين
نشاطي عباد سلطنة عالم المعرفة القطيفيه
سبتمبر 1998م
- 5- الأعمال الضائعة لأدونيس.
- 6- مقالة بعنوان أزمة النص في شعر ما بعد
الحدائق لطفاة التاجمسي عسيمي
إلكترونية 1 / 3 / 2007م
- 7- كتاب القنبلة والتبائنة أو هويت ما بعد
الحدائق لعبد الله العذابي صدر عن المركز
الثقافي بالعرب يشترك الكتاب من سنة
هـ. 1430 هـ هويت ما بعد الحدائق - الإسلام
والقنبلة - المستغرب - تدمر القنبلة - إعادة
اختلاف القبلة - الأصول.
- 8- مقالة بعنوان "مصرح ما بعد الحدائق مآزق
الصورة المرئية لسمج السيمي -
الشبكة الإلكترونية موقع بهاس الثقافة
الأحد 8 صفر 1423 العدد 119
- 9- المرجع السابق.
- 10- المرجع السابق.
- 11- مقالة بعنوان المسرح في ظل ما بعد الحدائق،
ملحق الثورة الثقافية 30 / 11 / 2010م.
- 12- المرجع السابق.
- 13- المرجع السابق.
- 14- المرجع السابق.
- 15- مقالة بعنوان "مصرح ما بعد الحدائق، مآزق
الصورة - الشبكة
- 16- مقالة بعنوان "النص البصري وتفاعلات
الذاكرة المعلقة في مسرح ما بعد الحدائق د
فاضل سوداني الشبكة 6 / 11 / 2007
- 17- الأثر المرجعية السابقة
- 18- الأثر المرجعية السابقة

وعليه فإن هذه الرواية تتحدى النظام بطريق
إبراز المعوض معترجا بوعي القارئ الذي
يستعمر السوم إلى الوجود -تظهر علاقة
لموارد المشوشة بالعالم المركب، وإما الصعوبات
التي يواجهها القارئ فتتمثل في مشككة التعبير
بين الصادر والمؤلف (22).

أما الرواية العربية فقد انزلت بعدد
كثيرة منها إلى التعبير عن "فكر ما بعد
الحدائق منها رواية "من يمشي في الهواء في رشة
الغمر للكتاب العراقي بشار عبد الله الصادرة
من دار الأديب في عام 2007م. وقد انطوت
على نقد التقسيم والأيدولوجيات، وبهتت
بالتشكيك العربي، وقامت على النوع المنهجي
والتحريز الكلي من القبول التي يفرضها التشكيل
القيمي الحدائلي، والخروج على سلطة التزيين
والسياسي (23).

وخلص القول.

أرادت هذه المقالة أن تشير إلى أثر فكر ما
بعد الحدائق في الأدب العربي، وكما كانت تلك الأثر
شديدة الجور في الرواية والمسرح، في حين غابت
ملاحظته في شعر المعاصر، والسبب في ذلك أن
السياق الشعري في عند العرب، من أجل ذلك
كانت المؤثرات الأحسية فيه معدودة، أما النظر
الشعري المعاصر فقد ظهر فيه خلط واضح في
تمييز مراحل الحدائق عن بعدها، ومن ثم أثر
ذلك في استيعاب فهم ما بعد الحدائق ليس في
الأدب فحسب؛ بل في محاسن الثقافة المعاصرة
عامه

الهوامش

- 1- مقالة بعنوان "ما بعد الحدائق" صحيفة
إلكترونية منشورة بتاريخ 1 / 3 / 2008م.
- 2- المرجع السابق

- 19- مقال بعنوان **في الممرح من بعد الحدائنه**
مصححة سمعونيه وحشيه لحمد بني هاشي،
الشابكة الالكترونيه بقلم مهتد عدرن
ملاحظات 22 / شباط 2011
- 20- مقالة بعنوان **مشورة على الشابكة**
الإلكترونية بعنوان **خصائص الرواية في م**
بعد الحدائنه صليف شنون وليمز من كتاب
جماليت ما وراء القصر دراسات في رواية ما
بعد الحدائنه تأليف مجموعة من المؤلفين نشر
- دان يسوى للشعر والسوريح دمشق 2010
توحيه أماني رحمة
21- الإشارة المرجعية السابقة
22- الإشارة السابقة
23- مقال بعنوان **الاستراتيجيات السردية**
وسيميه المشيل في رواية م بعد الحدائنه ..
عربي بو رحمة الشبكة الالكترونية 24
/ 5 / 2010



رأسмالية المدرسة في عالم متغير الوظيفة الاستلالية للنصف الرمزي

□ صابر حيدوري*

عندما وقعت على كتاب المفكر السوري الدكتور علي أسعد وطيف (رأسمالية المدرسة في عالم متغير الوطيرة الاستلالية للعب الرمزي) الذي صدر أخيراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، امتلكتي إحساس عميق وشاعل بالعودة وغمريني حالة من الشوق الفكرية لاقتناعي القائل بأن الكتاب يحمل في طياته روية نقدية جديدة لوظيفة المدرسة في عالم ما بعد العولمة والحداثة وعلى الأثر بدأت رحلة هاذنة أعمق فيها في صفحات الكتاب وأطوف بين معانيه استكشافاً للمطريات والأفكار والدلالات التي يطوي عليها، وأسي بعد الاطلاع العميق على مضامين الكتاب واستكشاف العسى الكامنة بين دفتيه أعظم هذه العرس لأرف إلى المؤلف تهنئة صادقة على ما يحمل به كتابه هذا من طقراء فكرية نقدية تسم بالعمق وتسم بالأصالة الفكرية في تداول رشيقي للعلاقات الحيوية بين الرأسمالية والمدرسة.

يحقق خيرة الطويل وأصالته العلمية واتساعه إلى المدرسة الفرشمية النقدية لعلم الاجتماع النقدي الجديد برعاه المفكر النقدي الكبير بيير بورديو الذي ضمن هضاء فكرية مستجد وحادثة للعلاقة بين المربية والحياة المعيشية الرمدالية.

وليس هاء غرابة أو مغامرة إلى أن يخصص المؤلف الدكتور وصفا حوسب نقدياً إبداعياً، في قصاص المدرسة ولهولة الشافعة إلى عرفه من حصاهه فكرية وسرعاً نقدي وروح ثورية جعلته من خضر المفكرين العرب في مجال علم الاجتماع التربوي قدرة على تمثيل التقصيد الفكرية التربوية المعاصرة سائلاً هذا و صيلاً

* تقرر في ظله التربية جامعه دمشق.

والأفكار متقبَّه هذه الأفكار يبعث التصورات
المقدبة على بعض ما أورده المؤلف من أفكار
ورؤى في هذا الكتاب المميز

الدور الاستراتيجي للمدرسة في النظام الرأسمالي الجديد

في هذا المبحث يبين المؤلف أن النظام
الرأسمالي الجديد للمدرسة يعمل على تحقيق
هدفين أساسيين، يتمثل الأول في إنتاج «سبب»
مؤهلين جديداً لأداء أدوار رأسمالية-تسويقية
للتخصص بقدرات النظام الرأسمالي، ويتمثل الثاني
في إنتاج طبقة عمالية بروتينية قادرة على الوفاء
بمتطلبات هذا النظام وتلبية احتياجاته. ووفقاً
لهذا الدور الثاني الجديد للمدرسة، قام المؤلف
بالتمييز بين مرحلتين أساسيتين متضافرتين
وظيفية في المرحلة الأولى يتم إخصاب المدرسة
بمنطق الرأسمال وقانونياته الخاصة، أي تعليم
الأفراد وفق المتطلبات الخاصة بالرأسمالية (لتعتبر
هذه المرحلة والمختصر). وفي المرحلة الثانية ثم
ترويض المدرسة لإنتاج طبقة عاملة وترويضها
بالتقنية على إعادة إنتاج مصهر سمي

وفي حديث المؤلف عن الوظائف الرأسمالية
الجديدة للمدرسة الرأسمالية يؤكد أن التحولات
التكنولوجية والرابطة بينه في ظل العولمة
الرأسمالية الجديدة أدت إلى حرمان المدرسة من
خاصية الاستقلال الترويض، وإصعاف دورها
الإنساني الذي يتعلق بإنهاء الثقافة والمعيير والقيم،
ونجت تأثير هذه التحولات بدأت المدرسة تتصدع
تحت الضغوطات القوية لمحاول الرأسمالية الجديدة
التي أدت إلى فصل المدرسة عن سياقها الحضري
والإنساني وتكثيفها لتتطلب الرأسمال
ومقتضىاته، فضلاً عن تحويلها إلى أداة توسع في
خدمة المنافسة الاقتصادية من جهة، وتعتيق
اللامساواة الاجتماعية في مجال الوصول إلى
المعرفة من جهة أخرى فالمدرسة في سياق هذه

يلامس المؤلف في كتابه (رأسمالية المدرسة)
كثيراً من قضايا التربية والتعليم حداثته وجوهرية
في عصر التقنية والتكنولوجيا والمال ودورة
الرأسمالية الجديدة يقع هذا الكتاب في نصبه
فصول وحلقات، امتزج فيها المختصر بالخبرة،
وتعصب فيها التأمل بالرؤية الملتزمة والكتاب
يتناول جوهر الدور الاستراتيجي للمدرسة في
النظام الرأسمالي الجديد، فكيف يتناول الوظيفة
الطبقية لها، وهي التي التي يتجلى في ميوررات
العنف الرمزي والرمزيات الصامتة بوصفها قوة
تستهدف الجوانب الإنسانية في المدرسة وتدمرها.
فالمدرسة فكيف يقدمها الكتاب تحولت في عصر
الرأسمالية الجديدة إلى أداة إنتاج وأداة النظام
ومسار جهاداً لإنتاج وإعادة إنتاج النظام
الرأسمالي في حلته الجديدة، حيث تمارس
وظائفها الطبقية والأيدولوجية وفنانياتها في
عملية الإصعاف الترويض بتوسيع معانيها
والكتاب في تتبع فصوله يتناول الدور الرأسمالي
للمدرسة في عصر العولمة وللمدرسة بوصفها نموذجاً
جديداً للمدرسة الموجهة بالتكنولوجيا والتشبه،
فكيف يتناول عمليات الاستلاب والمرواح الطبقية
في فضاء المدرسة

والكتاب لا يتفقد عدد حدود وصف المداخلات
التربوية ولعلاقات القائمة ما بين المدرسة
والأنظمة الاجتماعية الرأسمالية الجديدة، بل
يتجاوز هذا كله ليقدم رؤية مفرحة جديدة
للمدرسة فكيف يسمو وعدلاً ولعمه من التعبير على
المدرسة في حدود هذا المقال أن يفي المؤلف وكتابته
حقهم من التقدير والمصير، وبخاصة حين
حدثت بعد قرأني من ما يحتمل به من رؤى
وتوجهات في فضاء التعليم «تفكر بظهير مهم
ننتهي فيه، ونظراً لأهمية موضوع رأسمالية
المدرسة، واستمعة بما أورده المؤلف حول هذا
الموضوع من منظور مبدع، فبني ستقدم قراءة
نقدية للكتاب أبرز فيه مختلف المعاني والدلالات

الأسئلة المفتوحة

الاجتماعية التي غالباً ما تصدر عن قوى اجتماعية وطبقية متمركزة في موقع الهيمنة والسيادة، حيث يهدف هذا النوع من العنف إلى توليد معتقدات وإيديولوجيات متعددة وترسيخها في عقول وأنفس الذين يتعرضون لهذا النوع من العنف، فالعنف الرمزي ينطلق من نظرية إنتاج للمعتقدات، وإنتاج الخطاب الثقافي وإنتاج القيم، ومن ثم إنتاج هيمنة من المؤهلات البدنية يستأزرون بقدرتهم على ممارسة التروية والتطبيع الثقافية في وضعيات تخطيط التي تمصهم من السيطرة الثقافية وإيديولوجيا على الآخر وتطبيعهم

من جهة أخرى يؤكد كذلك أن مفهوم العنف التروية يعني أية صيغة من صيغ التسلط والاضطهاد المضموس للعلن، أو الخفي المضمير الذي يمارس في الوسط التروية أو في المؤسسات التروية على ذنوعها، والعنف التروية وفقدان القدرة التصور ليس إلا صيغة العنف ممارس في المؤسسات التروية في الأسرة والمدرسة وجماعات الأقران فالعنف يكتسب في التحلل التروية أهمية وخصوصية، قولها أن العنف التروية يشكل المولد الأساسي للعنف في المجتمع، وهو متاح له في الوقت نفسه، أما ضيف يتصل بصور العنف الرمزي يشير المؤلف إلى العنف البدني سواء أتكف ذلك بين الطلاب والطلاب أنفسهم، أو بين الطلاب والمعلمين، وإلى جانب العنف البدني يوجد العنف الميكروكولوجي الذي بدأ يأخذ اليوم أهمية خاصة بين أشكال العنف في المؤسسات التروية، وهو العنف الذي يعتمد على ديماسيات التهميش والأزدره والإهمال والتعثير والإذلال وهنا يمكن الإشارة أيضاً إلى حضور العنف اللطفي في المدرسة حيث يرتسم في صورة الاعتمادات اللطيفة الحشمة والعطف بين الطلاب وتعلمين

ويؤكد المؤلف أن بعض العمليات التروية تشكل عملاً رمزياً، ويشير إلى العنف الرمزي في

الدورة الرأسمالية تتحول إلى مؤسمة منتج لقيم العالم الرأسمالي ونصورياته الاجتماعية وهي في صورتها الرأسمالية هذه تميز دورها المؤلم في حرمنا الشرائع الأوسع في المجتمع من إمكانات التعليم الحقيقي فهي تقدم تعليم محدود لصفاء والأمكنية التي يسه العمل والمهنيين لذين يجب تحويلهم إلى قوة عمله مستجة وإلى عبادة خدم في دورة الإنتاج المبتدعي الجديدة للمجتمع الرأسمالي، وهي في الوقت نفسه تشجع بعض روايات من الملبينات ثقافي في المجتمع على استعمار عاقتهم وقدراتهم العقلية والذهنية والإبداعية لتوطيعهم في مجال المنافسة العنيفة في مستوى الإبداع العلمي في مختلف الاتجاهات

ماهية العنف الرمزي وتجلياته التروية

في البحث الأساسي من ككتاب رأسمالية المدرسة يعرف المؤلف مفهوم العنف الرمزي ويحرره من المضمون الذي استراه وشوه معاملة ويبين التوطيعات الحتمية لهذا المضمون من قبل التفكير من الباحثين والمفكرين الترويين، لينتقل بعد ذلك إلى توضيح تجليات هذا المفهوم على صعيد العملية التروية بتكاملها وإلى صككت المساحة المخصصة لهذا المجال لا تصح بيزبراز ما أورده المؤلف من تعريعات لغوية وأسطلاحية كثيرة عن مفهومي العنف والرمز، غير أن هذا لا يمنع من الإشارة إلى رؤية المؤلف للمفهوم الذي يرى فيه مدخلا سوسيولوجيا معاصراً من مداخل التحليل والتصفي الاجتماعي للظواهر الثقافية والاجتماعية، فالمفهوم (العنف الرمزي) يأخذ معناه، يعبر بين الماهيم التروية والاختلافية المعاصرة كضاد سوسيولوجية شاذة على فهم وتحليل أكثر جوانب الحياة الثقافية حضوراً وتواتراً ويرى المؤلف في هذا السياق إلى العنف الرمزي ينزع إلى توليد حالة من الإيمان والخضوع عند الآخر بفرشه لتطام من الأفكار والمعتقدات

الامتيازات، حيث يوضع القوي والصغير في حلبة صراع واحدة، ومضاداً يحد الصغرة من بدء الأمان والفرار بعضهم مع الأقوياء من بدء التمتع والاعبة. في صراع مهيب في دوح حلبة الامتيازات وقصرها المظلم ومضاداً يحد غير المصنوعات تشهد الواحد نفسه لأفعال معديين ثقافياً يتنادون إلى قاعات الامتيازات بهدوء. وذلك من أجل إقناعهم - بصورة حفية رمزية - بأنهم لا يسمون شيئاً، وأن قيمتهم الإنسانية والاجتماعية تحددهم لحظات وصغرات ترتسم على صفحات امتعاضهم، وأنهم وينتزع هذه الامتيازات للمصنعة مسبقاً، مستعملون مسؤولية الأستاز في المهمل الاجتماعي، وفي أزقة التعامل مع العمل وأروقة المهملين في الحياة الاجتماعية. أم على صعيد المعلم فإنه يمارس سلطته الأمرة في سراج قديمي زعري حتى يتمكن من القيام بمهمة التدريس والسيطرة على عقول الطلاب ونفوسهم بسهولة ويهمل ضالمهم كعب يرى إيمان [بنتش Van Blitch] بجمع بين وظائف ثلاث صحن وواحد وعملج، فهو المسؤول عن الضيق الاجتماعي داخل الصف، وهو الذي يسهل على اللوائح والقوانين، ويحرص على أن يلتزم وينظم الآخرين به.

الوظيفة التطبيقية للمهاج الحفي واستلاب رسالته الصامتة

يتقدم المؤلف في هذا المبحث محاولة علمية جادة تهدف إلى تطبيق نظمة نوعية في تقصي مفهوم المهاج الحفي، وتجاوز حدود التحريفات المتحصنة إلى أفق المحددات المقدية في سياق منهجي تلويحي، حيث يعتقد أنه لا بد من إعادة النظر في التفتوحيات العلمية للمفهوم وفقاً لمهجه جديدة تحسبها من أسس الرؤى والتصورات التقليدية الجارية في هذا الميدان. وفي هذا السياق

أكثر صوره وصوفاً في صراع التماذج اللغوية في المدرسة حيث تشكل المدرسة مساحة للصراع اللغوي الرمزي بين نماذج لغوية طبقية متعددة. فاللغة تشكل نظاماً رمزياً للدلالات والتصورات الرمزية التي يتحدث عنها بورديو في نظريته الرمزية، وهي الحامل التلويحي للرموز والتصورات والدلالات والماني.

هناحية الاجتماعية تمتد بتعدد الصبغ اللغوية واللهايات بين مختلف الطبقات الاجتماعية، وتعدد هذه الأنماط اللغوية بتعدد الطبقات والمستويات الاجتماعية، حيث تتعدد كل طبقة اجتماعية وكل جماعة بسبب لغوي خاص يميزها، حيث يحضر الأشره إلى لمد فرعها متعددة مثل لغة العمال ولغة الفلاحين، ولغة الطبقة البرجوازية ولغة الطبقة الوسطى، ولغة الريف، ولغة المدينة، واللغات العامية والصحيحة. الخ

وهنا يجب التأكيد أن اللغة لا تضي مجرد أداة تواصل، بل هي نظام تفكير وعريقة في الحياة والتأمل والنظر، إنها كهي ذهني ونفسي وعقلي ووجودي يأخذ هيئة رمزية بالغة التطور في حياة الطبقات والفئات الاجتماعية. ولذلك فإن اللغة بوصفها إلهاداً رمزياً للوجود الاجتماعي تشكل أكثر أدوات الصراع الرمزي خطورة وأهمية في الوسم المدرسي.

يتجلى العنف الرمزي في المدرسة وفق آليات وديمهيات وهغاليات تربوية معتدلة ويجوز هذا الصنف في مصامين التنظيم وأساليبه وتتجلى صورته الأولى في هيئة أمره تقول: تعلم ما يلتقي إلهيك ولا لتناقض. ويتجلى العنف التربوي الرمزي في صورته الأولى في عملية اختيار مادة التعليم، حيث يمثل هذا التحيز الحامل الأساسي للدلالات الرمزية والأيدولوجية للطبقة التي تسود وتهيمن ويتجلى العنف الرمزي في 'كثير مسود استتلاية' في وضع التثقيم المدرسي ولا سيما

المناهج الخفية الخفية

في إقصاء أجندة المصالح الاجتماعية المهيمنة، عبر أوليات الإخفاق، وتلبية أحاسيس النوب والقصور لديهم، وتوليد عملية إخفاقهم المدرسي باستمرار وانطلاقاً من هذا الأساس يتحول إلى ضحية من يتعلمه التعليم في المدرسة قد لا يرتبط جوهرياً بمحتويات الدروس والقررات (المنهج المعلن) بل يرتبط بعملية ترويض الطالب على قيم ومبادئ محددة تتمثل في قيم الطاعة، واستهلاك التجهيزات الاجتماعية والقيمية والأيدولوجية المائدة في المجتمع وقت للمنهج الخفي والممتد المعتمد. ووفق لهذه الرؤية فإن المدرسة وقت لمصالح المحبة لا تهدف إلى تحقيق المساواة بين التلاميذ والطلاب؛ بل تهدف إلى ترسيخ مبدأ اللاتكافؤ بينهم. وهذا لا بد من التحرر من المنهج الخفي بما يمرسه من قيم سلبية تتمثل في قيم الطاعة والخصوع وإصداق روح الأبداع في نفوس الطلاب حيث يظفرون المدرسة ذات الأعارة إنتاج الأمر الواقع بفضل سلبية و خضوعه لصالح المحبة المحيطة

ويختم المؤلف هذا البحث بقوله إلى النظام الخفي الذي يمرر سلطة الطبقات والتقسيم الاجتماعية ويسود التربية الانصياع والسيادة والإكراه قائم في نظامنا التربوي ولخصه أشبه بـ «ميراث غير معروف من أصعب الإدارة» وأصعب القرار في الأنظمة التربوية العربية. وما يبدو أن هذه الأنظمة التربوية العربية مع ذلك تؤدي وظائفها في خدمة التسلط والإكراه والسيادة والتدجين الطائفي والجمود يعود إلى قيمة واحدة مصادرة أن فيروس التربية الخفي (تفريغ التسلم) لتتوغل في عمق التربية العربية والتأخيه العربية عموماً أعد من أجل مجتمعات قائمة على التسلم والتخايب، وعلى هذا الأساس تتكون هذه الأنظمة فاعلة ومهيمنة في نظام طائفي يقوم على التفاوت الطائفي والاجتماعي، حيث

يشير إلى أن إشكاليته السيكانيكية كمنهج في إشكاليته التفرع السائد لمفهوم المنهج الخفي بوصفه حدثاً عموماً وتنتج ثمراتاً من نتائج التعليم في المدرسة، حيث يريد أن يقول في هذا السياق إن المنهج الخفي نظام تربوي جوهري وأصيل في الحياة التربوية والمدرسية، فإنه ليس أبداً حدثاً عموماً أو ناتجاً ثانوياً في الحياة التربوية والمدرسية، وهو نظام طائفي أيدولوجي هادف ومنظم رافق ظهور المدرسة وما زال يحدد مساراتها الطائفية والإثنية، فالمنهج الخفي، حكم يدل اسمه، فماتية تربوية صامتة خفية عبر مسطورة، وعلى الباحث أن يربطه فيما بين المسطور وما خلفه وفي الرواب المظلمة للعبة التربوية ويرى المنهج الخفي « من حيث المبدأ » إلى مختلف الممارسات التربوية المعمرة والجمعة في المؤسسة المدرسية.

وفي مناقشة المؤلف لأجندة الأيدولوجية والطائفية للمنهج الخفي يرى أنه إذا كان الخفي خفي بفعل تدخل وإرادة سرية، فهناك بالضرورة إرادة اجتماعية محددة تعمل على بناء التنظيمات الخفية والتحكم في تدبير في المدرسة وفي مختلف المؤسسات التربوية وذلك للأغراض المجتمعية السياسية أو اجتماعية طائفية ومن البداية المنطقية أن ينتسب المنهج الخفي إلى طبقة اجتماعية غائبة عن تسود وتهيمن وتمتلك القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وهي الطبقة التي تظم وتحطط وترتب وتحدد غايات التربية وممارستها في مجتمع محدد. فالطائفي كمن وما زال يوجه طائفي عبر التاريخ، ولم يكن التعليم قط خارج دائرة الأيدولوجيا والسياسة بل كمن وما زال يشغل نظاماً أيدولوجياً و سياسياً في خدمة الدولة والطبقة والأيدولوجيا. ومن هذا يرى المؤلف أن ما يجري في المؤسسات التعليمية يجري بمرادفة مستترة سياسية في أن مما تشكل هذا يؤكد المؤلف في المنهج الخفي هو فعالية ومرونة يلعب دوره الحيوي

تكون فيه قيمة التعلم والإكراه هي القيمة العليا في نظامه التربوي.

دور المدرسة في اصطلاح الفقيه

يركز المؤلف في هذا البحث أن الدراسات السوسولوجية تكشف اليوم عن حقائق خفية ومعقدة في بنية العمل المدرسي، وهذه الحقائق تتناقض مع الصورة المشرفة لمهوم المدرسة ووظيفتها فالمدرسة في وظيفتها الاصطناعية تترجم لية النظام التربوي، نجنح عنه على الاصطلاح، وهي بموجب هذه الوظيفة الاصطناعية تنبئ نسقا من القيم والمبادئ الاجتماعية التي تشمل بعملية تقويم التحصيل المعرفي والعلمي والمهني. ويتم هذا التقويم على أسس مناهج يمتحن فيها موضوعية، ومثل هذه العملية تتوحد إلى اصطلاح رواد المدرسة وتصميمهم في منبقات وفئات معتملة فالمدرسة وكذا التعليم رهيبة بالأنظمة الاجتماعية التي يهيمن حيث تترجم وظائفها على مقاييس النظام الاجتماعي القائم. وهذا يعني أن المدرسة لا يصفها أن تتفصل عن لسيان الاجتماعي الذي يحتضنها، وبالتالي فإن وظائفها لا يمكن في نهاية الأمر أن تتصارب مع الضرورات الوظيفية والاجتماعية للمجتمع التي توجد فيه. وهي غالبا ما تكون على صورة المجتمع الذي يحتضنها، ونسبها على ذلك تلعب المدرسة دورا اصطلاحيا في مجتمع يقوم على الاصطلاح، وهي تعبر دورا طبيا في مجتمع تمرر فيه أنواع الصراع الطبقي

ويرى المؤلف أن الاصطلاح المدرسي يأخذ غالبا طابع النجاح والرسوب والتفكي والتخلي والتنوع في الاختصاصات الدراسية وكل صورة من هذه الصور الاصطناعية تأتي تحت تأثير مظهر من العوامل والمتغيرات التي تندرج في هيمنة وتنوع في طبيعتها لترسم الصورة الكلية لحركة الاصطلاح التعليمي واتجاهاته كصف يشكّل

الأصل الاجتماعي يستفترته الأساسية مطلق الاصطلاح الاجتماعي في المدرسة حيث تؤكد الأبحاث الميدانية والأمبيريقية الجارية، التي تتناول مساهمة الأصل الاجتماعي والسياسي والمدرسي، وجود علاقة ترابط قوية وإيجابية بين المصاح المدرسي والأصل الاجتماعي للتلاميذ. ويلاحظ في مسار هذه النتائج، أنه كلما تم التدرج في المستوى الاجتماعي للأفراد، ازدادت تصديدا احتمالات نجاحهم المدرسي، أما مفهوم الاصطلاح الذاتي Autosélection فيشير إلى قرار يتخذه الطالب أو أسرته، أو ككلامه معا، بالتخلي عن متابعة التحصيل المدرسي بهيئة، أو العود عن الدراسة في فرع علمي معين والانتقال إلى فرع علمي آخر. وغالبا ما يستند مثل هذا القرار إلى مشغرات مدرسية واجتماعية مختلفة. وقد اشار المؤلف في هذا الخصوص إلى مجموعة من الآليات التي تحدد معالم الاصطلاح الذاتي أبرزها: يتصل بسيرة أن يتجه أفعال الصغار الاجتماعية للتسجيل في الصرع النفسية الهامة بالمدرسة مع ابتداء الفئات الاجتماعية الميسورة وترتفعهم للمدرسة مبغض، فبدأ أن 'بدا الصغار الأخرى

وفي معرض حديثه عن الاصطلاح الاجتماعي ومسؤولية المجتمع يفرص المؤلف رؤية دوركهيم E Durkheim التي تؤكد أن الأنظمة التربوية تربط ارتباطا عميقا بالأنظمة الاجتماعية وهو بذلك يطلق من موقلة الشهيرة التي يطر من خلالها إلى التربة بوصفها صخرة اجتماعية في هيئتها وفي وظيفتها. من جهة أخرى عرّص المؤلف تصمير الاصطلاح المدرسي من خلال مجموعات من النظريات التي تحاول تفسير طبيعة النجاح المدرسي وقضايا تكافؤ الفرص التعليمية، فأشار إلى النظريات الحتمية عند كل من بارتيل برنستين Bernstein وبير بورديو Bourdieu اللذان يؤكدان الأهمية القصوى لتاريخ الفرد

الاستراتيجية السداسية الجيوسياسية

والإعدادية والشوية في مختلف الأنظمة التربوية في العالم ويؤكد الباحث عليه هذا التوجه الذي يتوافق مع متطلبات الطلب الاقتصادي والاجتماعي للعولمة فكما يتوافق أيضا مع مختلف التوجهات السياسية والاجتماعية للعولمة.

ب - انتشار نمط تربوي متفق عليه عالمياً في مجال التعليم للمدرسي يعمل على تقويم وتوجيه الميكنات التربوية في مختلف البلدان ، وهذا النمط ينقسم بالخصائص البيوسيه للتربية الحديثة التي تشكلت في رحم المجتمعات الأوروبية خلال القرن التاسع عشر ، وبعد انتشار هذا النمط التربوي مؤشراً مشيراً على حضور العولمة الثقافية في العالم المعاصر

ج - يشهد العصر ميلاد أيديولوجيا عالمية للتربية والتعليم ، حيث تأخذ التربية في هذا السياق دورها بوصفها جانباً من هذه الأيديولوجية وبلا الوقت نفسه أداة جوهرية يتم اعتمادها في عملية العولمة وفرض الأيديولوجية التي ترمي حدودها وهذه الأيديولوجيا ككلمة أشرن تعمل على دعم انتشار العولمة في مختلف أنحاء العالم

د - يشار اليوم إلى الأهمية الكبيرة للنظام العالمي في مجال الاتصال والتعبير والمعلوماتية وإلى تأثير هذا النظام المتنامي في مجال الحياة التربوية والاجتماعية وهذا يستلزم شروير إلى انتشار المنظمات الدولية النشطة في المستويات السياسية والثقافية وفي مجال السياسات التنموية للتربية ، ولا سيما هذه التي تشغل بمشاكلات ومعالجات البسك الدولي واليونسكو والمنسكب الدولي للتعليم والمنظمة الدولية للتخطيط التربوي.

وهذا ما يطلق عليه ألتباخ P Altbach ثوبك للمعرفة OPEP du savoir ويعني به الفحص العالمي الذي يشمل أمريكا الشمالية وأوروبا العربية واليابان ، كلف يشير إلى وجود مؤسسات وسيطة عالمية تقوم بمراقبة عملية إنجاح

وما فيه في تحديد مصيره المدرسي والتطهيري وكذلك أهمية ظروف الحياة الطبقية والاجتماعية في تحديد مستقبل الأمل في المستويات المهنية والمدرسية بعد واحد مجموعته النظرية الثابتة في الاعتبار أهمية الفرد ودوره في صنع المصير ومع أهمية هذه الرؤى ورصانتها وقدرتها على تقديم التفسيرات المناسبة للشعب بالمدرسة فهي من وجهة نظر المؤلف لن تستطيع أن تفهم لنا التغيرات الجارية في إطار الزمن والتي تتعلق باللامساواة المدرسية للأفراد والميكنات بشؤون إلى الصنات الاجتماعية المستمرة ويرى أن نظرية المرادبيين تعكس اهتمامات الفرد الواحد واهتمامات الفرد الواحد لا يعكسها أن تتمثل هي عائلته والظروف التي تحيط به

العولمة الراسخية للمدرسة

يؤكد المؤلف في هذا البحث أن العولمة أحدثت تحولات جوهرية وملحوظة في مجال الحياة التربوية برمتها ، فالعولمة تعمل فعلها اليوم في حقل التربية والتعليم ، وهي تباشر تأثيرها المظم وتعمل على تغيير معالم التربية القائمة وتؤثر بتكوينها في اتجاه ما يسمى بمفولة التربية وهذا يعني بتغيير المؤسسات التربوية لمطالب العولمة وخصبها وهي في هذا الاتجاه ترفض على توجيه حديد لمطوابع القيم التربوية المسندة في الحيد المدرسية والأسرية كلف يؤكد المؤلف أن التربية شملت بمفاهيم العولمة وخصمت لمعيرها وقنونها ، موضعاً ذلك من خلال دراسة شروير عام 1997 حول النظام العالمي ووجود اتجاهات تربوية تفرصها العولمة في مختلف الأنظمة التربوية في مختلف أنحاء العالم ، وهو في هذا السياق يستخلص أربعة اتجاهات أساسية مترابطة في جوهرها

أ - هناك اعتداد عالمي موحد للتربية بهذا يفرس حضوره منذ عام 1950 ، وهو يشمل مختلف مستويات الحياة المدرسية الابتدائية

حديثة تقوم بمختلف أركانها على أساس الصورة الرأسمالية لمؤسسات ربحية ديدني الاستهلاك والمرص والطلب والاستثمار والتسويق. وفي ظل هذه "الحكموسنة" فإن المدرسة دخلت السوق الاقتصادية من أبوابها الواسعة وشكلت قطاعاً خاصاً تنهالت عليه المشاريع الاقتصادية الربحية لتتحول إلى مؤسسة ربحية بائعاً وهي لا تدار، هذا الاجتهاد تقصد في حقيقة الأمر وتليقني الإنسانية وتورث الحمازي حكموسنة مفتحة للمعرفة والقيم والمثول.

من جهة أخرى يعد مفهوم حرية اختيار المستهلك وقتاً لعبار السوق الاقتصادي أحد أبرز مفاهيم التسويق التربوي، وعلى هذا الأساس يتوجب على الآباء أن يستلحقوا بائعاً الحرية والقرار في استهلاك التربية التي يرغبون بها لأطفالهم في المؤسسات التربوية المختلفة ذوي أن يخصصوا لقوابل وأنظمة حكومية ومدرسية مما وهناك ومن أجل هذه الغاية فإن بعض الحكومات توهر تلابد المدارس الجيدة، وتمكن الآباء من فرصة اختيار المدرسة التي يرغبون فيها ذوي حدود مرسومة أو قيود معلومة، حيث يخصص للآباء اختيار المدارس التي تدرسيهم في القطاع التعليمي الخاص الذي يقع خارج دائرة إشراف الدولة وتوجيهها. وهذا التصور الحصر يعتمد على حجة معادها بأن التعليم نميات ربحية يمكنه أن يعمل على إحياء سرعة المنافسة وتأكيده العملية التربوية للنظام التربوي، وهذا بالتالي سيؤدي إلى تحسين نوعية التعليم وجوده.

من جهة أخرى يرى المؤلف أن المستقرئ لخواص التربوي العربي يلاحظ اليوم بأن الوصول إلى التعليم يتكون وقتاً للإمطافية المالية للآباء ووقتاً لأوضاعهم الاجتماعية الاقتصادية ومن ثم من التعليم الحصر والمميز يقدم بمعه للطلقة التي تأخذ مكانها في أعلى السلم الاجتماعي وفيه يتعلق بالتأثير المترتبة على هذا النموذج

المعرفة العلمية ومدى انتشارها ومشروعيتها ونوافتها مع متطلبات النمو

وعليه حين المدرسة من جهة نظر المؤلف تشكل اليوم أهميل وسيلة لنشر المولة وتوليد نفودها وذلك بتأثير مجموعة ايمانك من التحويل مثل تهيئ الأيمانك والتماذج التربوية الغربية حيث أدى ذلك على تحاشي وتشابه كبير بين مختلف الأنظمة التربوية في العالم وكذلك إيمانك لطلاب المكثف للدراسة في البلدان الغربية أدى إلى عملية تأكيد السندج والقيم التربوية لهذه البلدان وذلك بعد عودتهم إلى بلدانهم، فضلاً عن انتشار اللغة الإنكليزية كغلة عالمية في مختلف البلدان ولا سيما النامية منها، وكذلك الدراسات الدولية للدراسة التي سمعت بفهم الأنظمة التربوية العالمية والاستفادة من تجارب البلدان المختلفة ولا سيما المتقدمة منها.

وعليه يقرر المؤلف أن المدرسة أصبحت نتاجاً للمولة وسيورة من صيورتها، إذ تم توزيعها وتوليف اقتصادياً في خدمة الرأسمالية الجديدة التي تشكل نواة المولة ومحوها ومن يراقب الفعاليات التربوية بهذه اليوم ترتبط ارتباطاً صميمياً بمتطلبات السوق الاقتصادية ومتطلبات النمو الاقتصادي في مختلف أحواله وتحدياته فلم تعد المدرسة كمنصة كانت في الماضي مؤسسة معية بنتاج الثقافة وتوير العقول والمهوس بالمرحة وعقد لمقتنيات الحاجة الاقتصادية وفق معيار إيديولوجية وهيالي التربية اليوم بمختلف مؤسساتها تتحول إلى وسيلة رأسمالية للمولة ومحوها المال والربح والقوة والاستهلاك والنمو الاقتصادي والثراء المالي.

التسويق الرأسمالي للمدرسة

يؤكد المؤلف في هذا المحور أن المدرسة تقتصر لعملية تسويق Commercialisation تصهر عاصر وجودها وتحول إلى مؤسسة ثقافية

الأسئلة المسألة الجوانب

خارجة على مبدأ الاتصال المعنى الذي عرفت به المرمية عند لحظة تأسيسها، التكنولوجية الجديدة تتيح للتلاميذ والمعلمين نوعاً واسعاً من الاتصال يخترق جدران المصروف التقليدية، وتتيح نوعاً من التفاعل التربوي الذي يتجاوز حدود الجدران المغلقة والتجديدات المدرسية الضيقة. فالمعلم يكتب تسميته مخصصاً معلقاً للمراقبة الرسمية والمضاهية حيث يتم روح التلاميذ والمعلمين بين الجدران في زمن يتصعب بأنه زمن مدرسي بالملق. وفي تأكيد المؤلف على استحضار مختلف الجوانب الإنسانية في شخص المعلم والمتعلم أثناء العمل التربوي الثقافي، يبري أن السمات الإنسانية لهذا التفاعل عبره فإنه لا يربح والتراجع تحت تأثير نظام من التفاعل الشكلي الذي يتم بين الإنسان والآلة. ولذا فإن الاعتقاد بأن التكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية قادرة على الحلول في مختلف التفاعل الإنساني لأداء الدور الإنساني في عملية التعليم أمر يبدو غاية في الصعوبة والتعقيد إن لم يكن في دوائر الاستحالة. فهناك قاعدة إنسانية تقول بأن المشكلات الإنسانية هي وحدها التي تستطيع أن تشكل المشكلات الإنسانية الأخرى إنساناً وهذه الحقيقة التربوية تأخذ مشروعية أنثروبولوجياً وتاريخياً. فالإنسان كائن يحتاج إلى الآخرين من أجل أن يصبح إنساناً. فالترفيه صبراً أسدي، وبالتالي لا يمكن للإنسان أن يصبح إنساناً إلا بالترفيه، وتلك هي رؤية مفصلة ومعقدة في النظر إلى العملية التربوية حيث يقول لا يصير الإنسان إنساناً إلا بالترفيه. ووفقاً لهذا التصور فإن التكنولوجيا الحديثة لن تفسد إلا وضيق دسية داعمة للعملية التربوية في أسواق تعليمها الإنساني وهي لن تستطيع في أي حال من الأحوال أن تحل محل العملية التربوية جوهرها الإنساني. وهذا ومن جديد يجب علينا أن نؤكد بأن التعليم منه إنساني نفعه مبرر وقيم

الإنساني بالنسبة للمعلمين والمتخصصين في مجال الترفيه بين دور المدير يتحدد بنوع المدير للأعمال ولا يتحدد عند اللحظة الراهنة في بناء المناهج وتحديد ممارستها وتقييماتها ومرفودها لتربوي، فكيف أنه معنى بالدرجة الأولى بعملية التكوين وإقامة علاقات عميقة مع الأهالي ومع عالم الموهوبين والمستثمرين وليس أدل على ذلك من التجارب التربوية التي شهدتها بوريلندا وبعض لبلدان العربية حيث بهنت هذه التجارب أن دور مدير المدرسة يأخذ صورة مقول أو رجل أعمال بالدرجة الأولى. وفي سياق هذه التجارب يتضح أن دور المعلم قد شهد تحولاً نوعياً أيضاً حيث يتوجب على المعلم أن يقوم بمهام عديدة إضافية ووصف جديد يصعب تحت تأثير العمل لساعات إضافية مطولة ومهينة. وقد تقلص دوره من مربي يحمل رسالة إلى مجرد الناقل الساذج الألي للمعلومات والمعارف التربوية. وفيه يتعلق بالتعليم أو الطالب فإن الطالب يتحول إلى سلة ومنتج يتم تصفيفها حسب خصائص معينة ومبررات محددة وأصناف معينة، وبالتالي فإن هذا المنتج التربوي مبرر من يطرح في سوق العمل وفقد لثباته المرص والمطلوب على سطح محددة ومهمة في دائرة التصنيف الموهوب للأسواق الرأسمالية

المدرسة الموجهة بالتكنولوجيا

يطرح المؤلف في سياق مناقشته لهذا المحور من الأزمات فكرية تصرحت عنه مجموعة من الأسئلة جميعها يدور حول الوظيفية الأساسية لوسائل الاتصال والمعلوماتية في الحياة التربوية للمدرسة. وفي إجابة المؤلف عن أسئلته يرى أنه ومع دخول التكنولوجيا الاتصال إلى ميدان المدرسة، بدأت المدرسة تشهد في حقيقة الأمر تغييراً يهدد بينه التي بقيت على حالها مدة أربعة قرون. لأن هذه التكنولوجيا الجديدة فتحت المجال متاحاً لفتح مدرسي جديد، وتسمح بأنشطة تربوية جديدة

ومرأته. ولكن الآباء من الطليقة الجرحاوية صرعن ما يدركون طبيعته هذا الحبر وكذا فنانهم يختارون الفروع العلمية لأبنائهم لا صموه وعيهم بطبيعة اللعبة الأيديولوجية القائمة في المجتمع. ويختم المؤلف هذا المحور بتأكيد أن الصراع الطبقي في المدرسة يأخذ طابعاً ثقافياً وحرارياً. وقد يكتون هذا الصراع أكثر أنواع الصراع الطبقي أهمية وخصوصية وحساسية قبل المدرسة تمتلح (سماء) البشرية على النظام الاجتماعي القائم ولإعادة إنتاج العقلية والمفاهيم. وهي بالتالي اللعبة بترويض العقول والأجيال على قبول القيم الهرجوارية في المجتمع. إنهم كلف بوضع المؤلف تقوم بترجمة النقائات الاجتماعية ثم تتجه وتعيد إنتاجها على نحو ثقافي ورمزي. إنها تولد ديناميات الانقسام الطبقي وترجمته بصورة مدرسية ثم تصلي عليه طابع الشرعية والشروعية

نحو مدرسة أكثر انسانية وعدا

يعلم أن الحضارة لا يمكنها أن تستمر في الوجود من غير دعمه إنسانيه خلقية روحية والمدرسة مبنية اليوم بتجوير ثقافة الروح والألمنة الضرورية للحضارة والإنسانية إن ماذا يعيد الإنسان لروح العالم فكله وخسر نفسه، وهذا يعطي الأسس فداء اسمه نظم يسول السيد المسيح وهذا القول يتناغم مع الأهمية الكبرى التي يعطيها، مناعور للحضارة بوصفها روحاً إن يشول "إن الحضارة المادية متعظم ككل شيء إذا فقدت روحها، وأن البشرية ستصبح مهددة بالفاء في مثل جسد بلا روح وعندما تصبح الحضارة بلا قلب فإنها ستفقد أهم مقومات الحياة

لقد أوضح المؤلف في "كنز من موقع عبر هذا الكتاب بأن المدرسة تشكل اليوم مساحة للصراع الطبقي والأيديولوجي، وأن الاضطرابات الترسانية تهدد المدرسة بالفاء الجرحاوي

وهذه السمة الاجتماعية تظلل بعمق عمل المعلم ومهنته. ففي الوقت الذي يتحدث فيه المعلم مع الطلاب فإنه في الوقت نفسه يورج فيهم منظومته لتهمته والمبارية، ويتجلى ذلك على سبيل المثال عندما يقول لطلابه هذا جيد، هذا حسن، هذا رائع، هذا مثير، هذا جميل. إلخ

الصراع الطبقي على المدرسة

في مناقشة المؤلف لموضوع الصراع الطبقي على المدرسة يتناول هي الصاية الأساسية للتربية والتعليم، ولا إجابته عن هذا التساؤل يرى أن انقسام النظام التعليمي إلى تعليم عام ومهني وفني وأدبي وعلمي يؤكد عملية استقطاب مبكورة اجتماعية وثربوية تقوم على الأصول الاجتماعية للطلاب والمعلمين. وهذا التعليم يعز ومد البداية ففكرة أيديولوجية فسادها أن الطلاب لا يستعملون جميعهم متطابقة الدراسة في اتجاه تعليمي واحد وأنهم لا يستعملون الوصول جميعهم إلى مستوى واحد من التحصيل العلمي. وهذا الأمر يؤكد فكرة اللامساواة بل يمزج ويصنع لها لتطلق كفقرة أساسية تتنامى بمرحلة كبيرة وتتركز في العقل كفي تولد فتاعات راسخة بمسألة التفاوت واللامساواة بين الطلاب بصورة عامة. وفي عن اليبس أن هذا التفاوت بين المصامين التعليمية والثربوية وفقاً للفروع والاختصاصات العلمية والتعليمية يؤدي في نهاية الأمر إلى تفرير الفروق الاجتماعية والطبقية بين الطلاب وهذا يعني أن تعدد مسائل التعليم وفروعه (أدبي، علمي، صناعي، هي تحدي شرعي) يقدم على أنه تعدد قائم على حرية الاختيار واختير التلاميذ والآباء ولكن هذا التعدد يأخذ في واقع الأمر صورة إكراهية تريوي واجتماعية في أي مفاً فالآباء والأبناء يجلون أنفسهم أمام خيار تريوي لا يهمون أنفسهم

الأسئلة الفلسفية الجارية

وهذا يعني أنه على المربين والباحثين أن يظفروا بعين الأمل والبصيرة -وآلا يقصوا- عند حدود التماثل؛ بل عليهم تجاوز هذه الحدود الماسكة إلى مميزات العمل والفعل الدؤوب، لأن انخراط المجتمع يبدأ عندما يتعامل أفراد ما الذي سيحدث؟ بدلاً من القول ماذا تستطيع أن تفعل؟ والصراع على الفرسة بين أخصر الحضور الإنساني وما بين تهمار الاحتصار الرأسمالي مرهون بموازين القوى لأن القوى يفعل ما تمضيه القوة من فعله والصيف يتفيل ما يجب عليه فيؤله كلف لتقوى المحكمة لإعريفية، وليس في ذلك عصابة لأن حصة من القوة تعادل قسطاً من الحقيقة كما يقول أفلامون في فلسفته المثالية في تمويق المدرسة وأعمالها وإفراها من محمود: الإنساني ممارسة خاطئة في مسار الحضارة الإنسانية ممارسة خاطئة في مسار الحضارة الإنسانية، وهذه الممارسة يجب أن تصوب إذا أرادت المجتمعات الإنسانية أن تحافظ على قيمونها الإنسانية، وإذا لم يكن التصحيح والتصويب فهنما للإنسان والإنسانية لأن من يرتكب غلط ولا يصلحها يكون كمن قد ارتكب غلطه أخرى كلف يقول كوموشوس حكام الصين القديمة.

رؤية نقدية للكتاب:

في خاتمة هذه القراءة تحذر الإشارة المأخوذة إلى ما أفاض فيه المؤلف من الدروس المستفادة من ثقافته المتبصرة وقراءاته المتعددة، وخاصة هيم تشمل بقراءته الواعية لمفاهيم بورديو وبسورس حول المدرسة الرأسمالية وقورها في إعادة إنتاج فلسفة المجتمع الرأسمالي القائمة على تفكيرين: التلقيني في فهمه العملية التربوية والتعليمية ومع التقدير لجمع لكل ما أورد المؤلف من أفكار ورؤى حول رأسمالية المدرسة، غير أن السؤال الذي يرب في رأسي منذ أن وقع بصري على عموال

وتتمثل هذه الإكراهات في عمليات تمويق المدرسة على القيم الرأسمالية التي تزعز إلى معطيات الربح والمادة والمزاج والتنافس والهمة والسيطرة وكل ما من شأنه أن يتعارض مع قيم الوجود والروح والحق والخير والجمال التي تشكل بمجملها مطلق الأنسنة في الحياة المدرسية. فالقولة تريد أن تفرغ المدرسة من روحها وأن تعقدها تواربها الانساني، وهذا ما لا يجب أن يكون إذا أرادت المجتمعات الإنسانية أن تحافظ على مكتوبات أسمتها بوصفها مجتمعات إنسانية تتشدد الحق والخير والجمال، وهذا يعني أن الحضارة لا تتكون من غير روح، وروح الحضارة تنحصر في الجرعة الإنسانية التي يجب على المدرسة أن توفرها للأجيال والتشئة

فالتأثير في بنية المدرسة وتوجيهها إنسانياً ليس من الاستحالة بمكان فهذا يقع دائماً في دائرة المقتضى، ولكن هذه التأثير مرهون بداية بتطوير الوعي العام بالدور للتبليس للمدرسة في ظل التحولات الرأسمالية المعاصرة، ومهما يكن الأمر فإن الصمات من أجل مدرسة حرة إنسانية ضرور، تريحه ومد، يتحسب من بدء اجتماع يعملوا بشوة على تحقيق هذه العاية حيث يجب عليها جميعاً أن تعمل كلف لو أن الشيء الذي ربما نس يكون، يجب أن يكون وهو الشعر الذي تهما الفيلسوف الألماني كانط وتادي به في فلسفته الأخلاقية المتيدة، وهذه المحكمة لتضطلع لا تقتصر مسافة كبيرة عن حكمه شيشرون القديمة الذي كان يعني قاتلاً عن ما ليس ممكناً حدوثه لم يحدث، وفي ما هو معتص الحدود فليس بمجسرة والمدرسة الإنسانية ممكنة الحدوث وليس أمراً فيه استحالة حيث يمكن للمجتمعات الإنسانية ترسيخ المصنوعات الإنسانية للمدرسة والانصر لسنواتها الأخلاقية وإحياء من متته انشعواب الرأسمالية فيها.

رأسمالية المدرسة - ميسخة واسعة للأدوار الاستثنائية التي تمارسها المدرسة العربية في هضامات المختلفة، ليس بمثل تدفق نهدرات العولة، وما بعد التصنيع، وما بعد الحداثة، وإنما بمثل التوظيف المختلف الذي أنتج بدوره تحلفاً في لليديين كفاية

و حيرا لا أحد م حتم به هذه القراءة التي لا بد أن تختم خيراً من الإشارة إلى السرعة الإنسانية الواسعة في ككتابات المؤلف عامسة وكتاباً رأسمالية للمدرسة بوجه خاص، تلك السرعة التي يطلق من خلالها لمواجهة ثقافة العمت لدى المهجورين والمهمشين، والمستقرئ ككتابات المؤلف قبل انطلاق الثورات العربية المعاصرة ويعدها، يكتشف ذلك التوجه الإنساني الذي يهدف إلى إيشاط ومي الطبقات المستلبة، وتمسكهم من رطس شكل أشكال القهر والظلم والمظالم - لتتجاوز واقعها في تقاضيات المضطمة وصولاً إلى حياة حرة كريمة - فتحية ملية وتنه خالصة مقرونة بالتمسك الصادقة لرائد المدرسة المتقدمة في التربية العربية المفكر السوري الأستاذ الدكتور علي وصف الذي نجح في هرسه مراجعة ككتاب ر مديله المدرسة في عالم متغير وحفل الشهور والتدبير لجمهور المدرس في هذا الكتاب الثمين الذي يشبه المعشوقة التي فيها المدفء والجمال معاً - فهو ككتاب لكاتبه ضرر حبه لتربيته حاجت لتربيته من حل التحدي والأمل والحريه تربيته فصحت كل الذبقت توريث الصغيرة منه - والتضيقه - تربية أصقلت وجذرت مظلومة القيم الانسانية الحضارية في مصامين التربية العربية - تحفل هذا وأكثر أحت للمسؤولين عن ككتابات التربية في العالم العربي إلى اعتماد هذا الكتاب مرحجاً تربيته لتفي ثم فائدته جميع المشتغلي بتعميد التربية والتعليم

الكتاب هو - إذا أخذ المؤلف موقفاً سليماً من كل - يجري في هذه المدرسة في المجتمع الرسائليه؟ لم منهم محررت هذه المدارس بشرة لاتصالات والمعلومات وعرو المصعد؟ ثم هل التعمدات المطلوبة في المجتمع اقر سمدليه هي صناعة مدرسية رأسمالية بحتة؟ أتم بخبرها كقول ماركس ومفكر مدرسة فرانكفورت أن هذه التعمدات العلمية موجودة ملاً ومتبعة في قلب المجتمع الرسائليه - وحل ما تقوم به المؤسسات التربوية هو إعادة إنجحه واستمرارها؟ ثم هل ما مارسته المدرسة لرأسمالية من أدوار استثنائية ككتابات ككتابات العولة، وما بعد التصنيع، وما بعد العمداء؟ على أية حال فإن هذه الأسئلة وغيرها كثيرة قد أجاب عنها مؤلف الكتاب بإجابات تطلق من رؤية فكرية تستند في مجملها على ما أورد بورديو وبروسون في كتابهما إعادة الإنتاج في الوقت الذي كتبت أتمنى فيه أن ينظر المؤلف إلى إضرارات النظام العلمي الجديد، وخاصة ما يتعمل منه بحقوق الإنسان والعدل الاجتماعي وتزهر ثقافة النوع الإنساني المبدع، وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من الإشارة إلى الوجه الآخر السلمي لهذا النظام العولمي الذي تمرزه جملة من الشواهد الداعية إلى التلق والتوتر وحده م يتعمل منه بصير الحصوص بهب الثقبة ومظلومه القيم لاسابه ملية في المدرسة الرأسمالية

من جهة أخرى كتبت أتمنى على المؤلف أن يستقل هذا المفكر المبدع على المدرسة العربية المظفوه بعض ميسمت الاستبداد التي مرست دوراً استثنائية لإنج وإعداء إنج ككتابات السلطة الحاكمة في عموم العالم العربي مع التأكيد مرة أخرى ومرات أن المؤلف لم يبحر جهداً في نقد الميسمت التربوية العربية في ككتابات أخرى وأخص منها ككتاب تبية السلطة وإشكالية التعلط التربوي - غير أنني لم أجد في كتاب

جغرافية القصص (4)

"القصة القصيرة في محافظة
السويداء: علامات ومواقف"

□ د. ياسين طاعور*

دراسة متواصلة، تمتع لأربع عشرة مجموعة قصصية، لأربعة عشر قاصاً وقاصة. صدرت ما بين عامي "1983 - 2005"، ألدتها مجموعةنا، "يرتدلت الوحل والاعتساف هو الوطن" للقاص رياض دوير، و"أرصة الصمت" للقاص محمد بوفل، اللتان صدرتا عن وزارة الثقافة عام 1983 وأحدثها مجموعةنا، "نعوبذة عاشق" للقاص: صلاح الشولي، التي صدرت عن دار الطليعة الجديدة 2005، ومجموعة "يعود العاصي مختلفاً" للقاص أدهم سراي الذي صدرت عام 2005 والمجموعات القصصية جميعها للنقصي في طبعها الأولى التي امتدت من عام 1983 - 2005 أي ما يقارب من ثلاثة وعشرين عاماً اشتملت المجموعات القصصية على ثمة وتسع وسعين قصة قصيرة متفاوتة في عدد صفحاتها، وعنوعة في أشكال الرد وتضباته حملت كل مجموعة قصصية عنواناً إحدى قصصها ما عدا مجموعة "تلوح كافي الوشم" للقاص: فيصل أبو سعد، التي حملت عنواناً شاملاً يقدّم سيرة الكاتب الذاتية.

وتتمرد مجموعة القصص سدد مظالم بأنها تصم عشر قصص قصيرة وثلاثين قصة قصيرة جداً وتتميزت قصصها المجموعات في عسدد صفحاتها، فأطلو قصة الوحش والإنسان من مجموعة عطش العويس للقاص مالك عرام، وتنتج في عشرين صفحة وقصصه مملكتة

مدول هذه المجموعات القصصية مجموعة عطش العويس للقاص مالك عرام، وتنتج في عشرين وثمانين صفحات و قصصه مجموعة أرصة الصمت للقاص محمد بوفل وتنتج في تسع وخمسين صفحة وتكثره في عدد القصص مجموعة عطش العويس للقاص مالك عرام وتضم اثنين وعشرين قصة و فكه في عدد القصص مجموعة التبعث عن دس صاعبه للقاصه نيمس عبيد ويضم مع قصص قصيره

* أستاذ في قسم اللغة العربية في جامعة دمشق كلية التربية جامعة دمشق

وقد تمحورت موضوعات قصص هذه التجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين، واستأثرت بشكل مجموعة موضوع أو موضوعات معينة تمثل هذا الإنسان وكنائس كالأثني

1 - مجموعة "يرتدبك الوحل والاعتقال هو الوطن" 1983- للناقص رياض دويصر، وتستحوذ قصص المجموعة حول موضوعات الفقر والشهر ومعالجة الموظف وصاحب البخل المخلود، وتصور واقع الحياة الاجتماعية وللأناس التي يعانيها الإنسان العربي في مجتمعه ووطنه

2 - مجموعة "أزمة الصمت" 1983- للناقص محمد نوفل، تناولت موضوعات متعددة تلمس الإنسان في حله وترحاله وموضوعات التجربة والشرخ ومعاناة الإنسان من الاستعمار، وقصص هذه المجموعة حكيت ما بين عامي (1979 - 1983)

3 - مجموعة "نحو الماء" 1985- للناقص ممدوح عرام، وتركز على حياة القرية والريف وإنسانها المكسح في سبيل حياة كريمة، وما يمسو المجتمع من عادات، وقد وثق الناقص قصة "نار" عام 1976، وقصة "نحو الماء" عام 1984

4 - مجموعة "البحث عن أفن مساقية" 1977- للناقص إيمان عبيد، وموضوعات قصصها نقد لسلوك مديري الأعمال والمسؤولين، وللحياة والشطوى من الزمن، كتب نجد هيب نقداً للمجتمع وبنائه، وفي قصصها تدوي صرخة حواء شكية تنلم هذا المجتمع

لـ

5 - مجموعة "الفر" 2000- للناقص جميل سلوم، وقد وثق للناقص تاريخ كناية قصصه التي كتبت ما بين عامي 1994 - 1999

الحجارة من مجموعة نحو الماء للناقص ممدوح عرام، وتقع في عشرين صفحة أيضاً

والقصص قصة "مساقية" من مجموعة "رؤية في..." للناقص: سمعان مكارم، وتقع في صمحتين وقصة "الوحدة" من مجموعة "أزمته الصمت" للناقص: محمد نوفل، وتقع في صمحتين

بـ

أهدت ككل مجموعة من المجموعات الأثني يرتدبك، الوحل والاعتقال هو الوطن، وأزمة الصمت، ونحو الماء والبحث عن در مسعب، والبر، والقهد، والنز في الليلة الباردة وعطش الصوسن، ورؤية في... وثمة صوت آخر، ويهود الدصي مختلف إلى الأب والأم والأبناء والأحفاد والعامل المزم بمدالة الإله ونجمة الصبح والمجر والعراس التي أضرت والقطوب الناهضة بالحب والوطن

وبعض المجموعات قدم لها بعض الكتتاب والأدباء والشعراء، مجموعة "بلطة على الشخ" قدم لها الشاعر شوقي بعدادي، ود. لنورين الدين، ومجموعة "كوح كعيني الوشم" قدم لها الشاعر د. ثامر دين الدين، ومجموعة يرتدبك الوحل والاعتقال هو الوطن" قدم لها د. فوزي المرووف، ومجموعة الفر في الليلة الباردة التي قدم لها الأستاذ وديع ملهم المريضي، ومجموعة عطش الصوسن التي قدم لها الدكتور عبد الحكيم الربيع

وقدم بعض المبدعين لمجموعاتهم بمقولات لمحبتي أساليهم كتبت فملت القامة سمعان مكارم إذ فتمت رؤيتها للأمل، وقدم محمد نوفل برسلة إلى العجر الدين يبحثون عن دفء... هي بممة... على فخر، وقدم ممدوح عرام بمقولة "شلي" في أغنية إلى الريح الصربية، وقدم جميل سلوم بمقطوعه شعرية عن الحب والوطن والكلمة

القصة القصيرة من سماتة البنوينة

العرب، ويؤكد على العمل الذي يُعدّ صاحبه. فكما يُصور البطولة، ويُبرز المدا، وقصته المومس... في مرثسر المرحبان قصيدة تشرية تتبدّ الواقع العربي المألوم

9 - مجموعة **هلمة على الخلع** 2002: للقاص

عارف حديثة، وتستمد موضوعاتها من ذاكرة واعية، تعود بما إلى المصال ضد الأتراك، ومداة الإنسان من قسوة الظلم، وحياة القسوة العارفة في أحلام المامسي، والمقر وأخطاره، ولُمرزُ المجموعة فخرية الارتباط بالأرض، وفكرة الأمل هلاب، وتعالج موضوع الاغتراب للعمل وكسب لقمة العيش، ولا تعمل لجمال العرب في فلسطين، والته العربي في العصر الحديث.

10 - مجموعة **خروج كباقي الوشم** 2003: للقاص

همل أبو سعد، وهي المجموعة الوحيدة التي حملت عنواناً شاعراً من خارج المجموعة، يلمح موضوعات القصص، ويؤكد على ذاكرة ترسم هذه الذكريات التي حملها القاص من الماضي البعيد، ويوحى بسيرة ذاتية من الطفولة وشقاوتها موشاة بالحزن والألم، وبسخرية مرّة من هذا الألم المرّ، وتناكف المجموعة من قسمي: حمل الأول عموان ريش، وأندي آتباب ومطالب، وكلّ منهما يشتمل على عدد من القصص، وتعمل أحداث المجموعة بالهكس والرماس، والقربة وييش، والطفولة وحلوه وشرب، ولا تعمل حلام الطفولة في مستقبل سعيد

11 - مجموعة **زينة في...** 2004: للقاصّة سعاد

مضارم، وتناكف من قسمين: قصص قصيرة، وقصص قصيرة جداً، تستحور موضوعاتها حول عصمري المجتمع الرجل والمر، وسدي بحق المرأة وأحلامها في مستقبل حياتها، ولا تعمل هموم، ومناجيب،

وتستحور قصص مجموعة حول الإنتمان، إنتمان المنطقة والحنحة بأرضه، والقربة بحيواتها وشعوبها رجالاً كتابوا أم نساء، وتلمب الذاكرة دوراً بديراً في نقد القاص بصور هذا الإنتمان وعادات المجتمع.

6 - مجموعة **القهة** 2000: للقاص فوزات رزيق.

وتقدم صوراً من الذاكرة، تعالج أهم الامتداب المرمسي، وعور الضال والاعتراب للعمل، وحياة الريف، وأحلام إنتمانه، ما تحقق منه، وما لم يتحقق، وقد وثق فكتابه قصصه ما بين عامي 1993 - 1999

7 - مجموعة **المر في النهاية الباردة** 2001: للقاصّة

فريال مضارم، وتستحور موضوعات قصصها حول المرأة وحقوقها ومهمها ومنااتها ومشعرها وأحلامها، وتلمب الذاكرة دوراً بديراً في نقد القاصّة بموضوعات قصصها، وتُحلق القاصّة في تهوية شعرية في معالجة حقوق المرأة للحب والحب

8 - مجموعة **عقل السوسن** 2002: للقاص مائلد

عزام، وتقدم لوحات جميلة من واقع الحياة، كتدليج موضوعات حسنة، ومورا اجتماعية، تجمع المأساة بالمهبة، ولا يفصل مقالب حواء، وحشع الإنتمان على لسان الحبور فيقترب بذلك من أسلوب ككليلة وشمسة قصة الوحش والإنتماس، وينتد الحياة والمجتمع وما فيه من ظلم، وتوم الظلم عبدة، وللقصاصة ذكورة قوية تلمب بموضوعات من الماضي، وعين حسنة ترصد الحاضر بما فيه من شقاء وتلمب ومناة، وقد وثق ككتبة قصصه بين عامي 1986 - 2000، وولدت قصصه كخطاب الحرف بعد فترة حمل طويلة 1983 - 1995، وتشرت في دوريات اتحاد الكتاب

أف ومعلمه وإيمانه، وتقدم صورا من الفقر واليأس.

12 - مجموعة نجيبة موت آخر 2004: للتقدم

وهيب سرراي الدين، وتقدم صورا من معدة إنسان الريف في حيدته وارتدته لقلب الرق معمه بمعربة مرّة، ويدلج موضوعات حرة كالكيفيات والتقاعد والشباب، وتحلام الهزيمة، وريف الحيرة، وغدا السطور. والعودة للحدود معهما تعتمد مسه راد الاستمرار والتقدم، ولا تعمل موضوع التمهال والتضحية، واسطورة العدا لاستمرار الحياة في فلسطين وفي معركة المزرعة

13 - مجموعة محمد للناسي مئة ألفا 2005: للتفان

أدهم سرراي الدين، ذاكرة ترسم للناسي بصور جميلة، تعلقها مشاعر الحب للطفولة البرينة والمكس الجميل، والأحلام الجميلة، ما تحقق منها، وما لم يتحقق، كتب نتائج المجموعة فادهر الفصا في المجتمع، والام اليتم والفقر خاتمت ذلك بسطورة من الواقع العربي والممارسة الأمريكية والاستعمارية

14 - مجموعة تمهيلة عاشق 2005: للتفان

صلاح الشويلا، ذاكرة ترسم للناسي حيث البيئة الريفية والصفاء، وقبوة الحياة وشبه الإنسان، وارتباط هذا الإنسان، بالأرض، الارتباط الذي يحصره الفصا، وتحلام الإنسان ما تحقق منها وما لم يتحقق، ولا تعمل الأعراف والتقاليد

جاءت قصص المجموعة في شكلين

منهيري

1 - شكل القصة الكلاسيكية: مقدمة وحبكة وخاتمة، وتجد ذلك غالبا في المجموعات (20 - 1)، وأربعة القصص (12 / 1)، ورواية في (9 - 1)، والبيت عن أدن صاعية (9 - 1)، نحو الله (6 - 1)، ثمة موت آخر (8 - 5) للمبدع

جميل سلوم، محمد نوفل، محمد مكارم، إيمان عبيد معلوح عزام، وهيب سرراي الدين يمد جانت قصص للمجموعتين بأمة على الشج (11)، تلوح ككياقي الوشم (10) للمبدع "عارف حديفة، فيصل أبو سعد، جميعها في شكل القصة الكلاسيكية وتميرت مجموعة المير للتفان جميل سلوم عن رميلاتها فقد ابتدأت ككل قصة بلوحة مثقلة رمزية تتعامل مع النص وتعي الموضوع، كتب جانت قصص مجموعة تلوح ككياقي الوشم للتفان فيصل أبو سعد في قسمين ممتونين زيش وأنياب ومغالب، ويحتوي ككل قسم خمس قصص تشتغل في مجموعها السيرة الذاتية للنفس التي لشرئ إليها، مسبقا للمصناتين الرئيسيين وأقسامها دلالة رمزية واضحة تتحق ممول - المدرس بفضي الرش - ولا ثم تتوى أنباه ومغالبه وهي مقولة رمزية تقال في ككل منسية (اقتفال النمو)

وتتألف مجموعة رؤية في: للقاسة سعاد مكارم من قسمين قصص قصيرة وعهدت سبع قصص وقصة وحيدة رمزية، وقصص قصيرة جدا وعدده ثلاثون قصة. جاءت مجموعة بلطه على الثلج للتفان عوف حديفة في شكل القصة الكلاسيكية ما عدا قصة بالقوت التي جاءت على شكل مدحكرات تمتد أحداثها على مدار سنة كاملة تبدأ من 18 كانون الأول 1929 إلى 19 كانون الأول من العام الذي يسبه وقصة رسالة إلى السيدة مازن التي ضمنت رسالة كانت محور القصة ومادته

وبست قصص ثلاثة قصص في القدس للفص وهيب سرراي الدين من ثلاثة قصص شكلت مادة القصة وبستي، وبلغ عدد القصص التي جاءت في شكل القصة الكلاسيكية مئة قصة قصيرة

القصة القصيرة من مناجاة السهر

مالك عزام . وفي ست قصص من مجموعة يعود للناسي مختلف لقاص أنهم سراري الدين

وتتعدد قصة "ككل" جسيمة" من مجموعة تمويده عاشق للقاص صلاح الشوبل فقد جاءت في شكل قصة المقاطع المرقمة والمعونة بالأسماء أم محمود ، حياة ، نوال ، أبو محمود وعالجت مناساة أسرة طرفتي الحياة وأحداثها المؤلمة

وجاءت ككل من القصصين ، الشهت من مجموعة القيد للقاص هورات رزقي والموسم من مجموعة عطش الموسى للقاص مالك عزام قصيدة شعر ثورية وصفت الأولى "الله" لواعج الغربة عن الزواج والأولاد في مونتويج داخلي ، يلطه شتاء علهيق عام 1993 وشتاء السوءاء عام 1998 أخيراً افتتح الباب ، قرأت في جنتها ، قصة الزرع المحترق خرج حدود العرفه ، وأذهنتك رائحة السيليل لتتقد ، لم تدر كيف مصحت صدرك ، لترسم عليه خارطة الرحلة ، لم تدر كيف استغربه بعد ذلك حين وصل اليه شبح عروفي ، لاحظت ذلك الانهيار المصحي ، قتلت به يشبه المد ، لا تضر حد (من 35)

وقدت الشبه الموسى في مركز المرجار الواقع المرمي المؤلم "جراد" على شكل بشر ، صيغ المساحات والطرق والدار بالدماء ، فعم الزرع ، لقطع الشجر ، صمم المد ، لوث الهواء (من 166)

وحاكت قصة الوحش والأسمان من مجموعة عطش الموسى للقاص مالك عزام بشكل قصص ككليلة ودمنة لايس المقصع وسلوبيا ، وجدت على لسان الجوار وتطالع ههنا أسماء الحيوانات "الصبغاني ، العاسل أبو سرحن ، والحر (الشيصين) عرف الأسمان صكر مسك ، رافعه في لظلمة والنور تجول بين مسكه ، سمح هواله ، وري هواله يدلله

2 - قصة المقاطع وبلغ عددها تسعا وسبعين قصة قصيرة ، جاءت في أربعة أشكال

1 - قصة مقاطع متنوعة وصرافة . وهذه تلحظها في قصتين من مجموعة ويرتديك الوحل والاعتمال هو التولي للقاص ريدس دويهر . وفي قصتين من مجموعة القصص للقاص هورات رزقي

2 - قصة مقاطع متنوعة . وهذه تلحظها في ثلاث قصص من مجموعة "ويرتديك الوحل والاعتمال هو التولي" للقاص ريدس دويهر . وفي قصة من مجموعة أرمة الصمت للقاص محمد بوفل

3 - قصة مقاطع مرفقة . وهذه تلحظها في قصتين من مجموعة ويرتديك الوحل والاعتمال هو التولي ريدس دويهر . وفي قصة من مجموعة نمو لاه للقاص ممدوح عزام . وفي قصة من مجموعة "التهد للقاص هورات رزقي" . وفي عشر قصص من مجموعة عطش الموسى للقاص مالك عزام وجاء للقطع الثالث من قصة الآم حارس الرئيس من المجموعة مرمزاً بسجوم . وفي خمس قصص من مجموعة ثمة موت آخر للقاص وهيب سراري الدين . وفي قصتين من مجموعة تصويده عاشق للقاص صلاح الشوبل

4 - قصة مقاطع مرمزة . وهذه تلحظها في قصة من ككل من المجموعات التالية البحث عن أدن صديعة للقاصه إلياس عبيد والمير للقاص جميل سلوم وروية في للقاصه سماد مكرم وثمة موت آخر للقاص وهيب سراري الدين ، وفي ثلاث قصص في ككل من المجموعتين القيد للقاص هورات رزقي ، وتمويده عاشق للقاص صلاح الشوبل ، وفي اثني عشرة قصة من مجموعة النار في الليلة الباردة للقاصه فريال مكرم ، وفي ثلثي قصص من مجموعة عطش الموسى للقاص

قصص الاغتيال للقاص محمد نوبل وهارب الى القاصه إيمان عبيد ، والتقى للقاص هوراب روني ، و هي الليلة الأخيرة للقاصه هريال مصكدم وذلك البدء وفئة موت آخر للقاص وهيب سراي الدين.

وتبدو ظاهرة تعدد الأصوات صفة عالية في قصص المجموعات جميعها ، وذلك بسبب منسوتة تنوع تارة وتنقلص أخرى لمانية خططا لب القاص وأحسن توثيقها

تتحدث الجهرلة التعليلية التي قُمتها في مدونة قصة القصيرة في محافظة السويداء إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 - المجموعات القصصية المدروسة تتناول بيئة محافظة السويداء خلال الفترة الزمنية التي كتبت فيها المجموعات وتبرز بها بشكل متبدد ، كتبت تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقتها مع نفسه ، وعلاقتها مع الآخرين ، وعلاقتها بالطبيعة والبيئة مقسماً فيها ، ومرتبلاً معها ، وإلى خرجت بعض هذه القصص عن هذا الإطار ، فإن ذلك يعود لعاية في نفس القاص المبدع ، وإلى كنهات مجموعة نحو الماء للقاص مملوح عرام قد كتبت قصصها في أرملة متبعدة أقدمها قصة ثار التي كتبت عام 1976 حين قصصها الأخرى كتبت في فترات لاحقة كتبت آخرها قصة نحو الماء التي كتبت عام 1984

2 - المجموعات القصصية التي درسناها صغرت بين عامي 1983 - 2005 في طبعها الأولى ، وكسها في مضمون قصصها تتناول فترات زمنية سابقة وأحداثاً اختزلتها ذاكرة اليبصين ، أو نقلت إليهم بأمانة ، وقدمت هذه الذاكرة لتقطعات اجتماعية بأمانة وفئة وعصب ، ومجد ذلك في المجموعات أرملة الصمت ، والسير ، والتقى ، والسر في الليل.

الشخير هيمن على الجوهر ، لا يهيه سوى عدائه وكسائه وجمع المال ، وانتهى مثلي في التأكيد على نتائج وعبر أصبحت كسيف يتلحسون ، ويتحسدون؟ ومطلى الدات على العقل؟ (ص 59). "الله اكبر.. ما اتص الإنسلي عندما يكون كسيرة أعنى بصيرة" (ص 61)

وأوجت قصصى بكتبت كثيراً ، وداعاً ، كتبت وحيداً ، لا تتظنني ، ففئة شيطان من مجموعة "يعد الماضي مستلماً للقاص أدسم سراي الدين ، والتي جاءت متسلسلة (6 - 7 - 8 - 9 - 10) بقصة ملولة ، خوصها هم بئسهم ، يطورون الحدث في أرملة متعاقبة ، ويتسويرون السرد بما يتناسب مع هذا الحدث.

اعتمد قضايب القصص تسهت سرد متعددة ، جمعت ما بين السرد المباشر وغير المباشر ، برسالة راو عزرب يروي ضمير القائب في بعض القصص ، وضمير المتكلم في بعضها الآخر ، وقد تتعد الأصوات ، وقد يحور القاص نفسه ، أو يحاور الآخر ، مستوجدا أحداثاً ، أو متوقفاً أخرى.

ويقلب الراوي الأول ضمير القائب على قصص كل من المجموعات الأتية "النهر وبلطة على الناح ، وتويده عاشق ، ونحو الماء ، ولزمنة الصمت ، والبدر في الليلة الباردة ، وفئة موت الحر ، وعطش السوسى ، ويعود الماضي مفتلاً ، بينما يعلب الروي الثاني ضمير المتكلم على قصص كل من المجموعات تلوح كقبائقي الرشم ، وزلية في ، والبعث عن أدان مسغبة ، ويتسويرون في المجموعتين يرتديك السوخل والاعتسامل هو الوطنى والتقى

ويقلب الحوار مع الدات في قصص "قصرية للقاص محمد نوبل ، والومس في مركز الفرجار ، والسلم الحديدي ، وآلام حارس الرئيس للقاص مالك عززم ، والحوار مع الدات ومع الآخرين في

الجمعة المصونة من جماعة الموسى

استند إلى عصمه ومشي.. عاد الرضفل قوي..
(ص 32)، وبلا مجموعة السير للقص جميل
سلوم ويستم حكيات المرققة تحترق بلطقة
والحرى مهيل جويل يتجدر في مكياتها، أنتمصب
مثل مطبوع عندما شاهدت معلمها يقطع في
حمرته، ثم شاهدت حروف الهجاء تمضي
الكفسي، وتنهار الأسطورة، تسامحت معه،
عمرت له ثلب له الشمعة التمت له ظل
عذار الدنيا، هيمت لنفسها من حق ديب أن
يضرط ألـ... لو استطاع إلهي ميهلاً (ص 81)،
وبلا مجموعة القيد للقص فرزت رزقي وحيداً
وجدني متربداً مسقر عني بحرقة وقعة من
إمبيرة الكوسلي، مرلفاً على عدم رجولي (ص
50) وبلا مجموعة "عطش الموسى" لقاص مالك
عرام حكيات ديمية، بارزة الأسس، صتيلة
الجسم، ثقبلة الطفل، خفيفه الشعر، قمره،
أفكارها متولدة وحيدة، صوته، فجع أفضى، لا
نظهر إلا على الأتمس لتعاصر الوحيد تنفقه من
خمرها (ص 23).

وتنقى صورة الريم والمعلقة سهلاً وجبلاً
واضحة المالم في قصص المجموعات، وعلامه
مفيرة تهب القصص هوية خاصة ولا يبالغ إذا
قلت إنما تعرف على طيبة محافظة السويداء من
خلالها حكيم نطالع هزلت ذريعية من حياتها،
وحبة شحمها، وشتمت عيبر الأرض في خيرها
وعطائها، وشجرها وبناتائها وأزهارها، وتوجل
في شوارعها وحاراتها وطرقات قراها ودرويها،
تستمع إلى حديث هني، وحضرة الجندل
والمنورة وهمص الجيران والحي تورد في
مصمم تطلعت مسميت الصرية ودرويها
والحاصورة والمسمية، ودحضيت الأسفقاء
وأخيلارهم عشارون سمه مصمت وأنا متعلق بتلك
المرممة التحديده وممد ذلك الحين، تلك
غمضت عيني إلا ورايت التقلاب تسهل في
حمدي، وما شتحتني إلا ورايت نفسي وأفنى على

الباردة، وعطش الموسى، ويلطه على الثلج،
وتلوح كباقي الوشم، وثمة موت آخر، ويعود
الماضي معتم، وتوسيدة علقى ولده
الظاهرة دلائل ضمة واحتدمية، أم الفميه
فتتعلق بتسمية المرد الممعة التلاش بك أو
ما يسميه بالعربية العودة للماضي مستعينين
بالذاكرة ليريد الحاضر بالماضي والماضي
بالحاضر لتحرير الحديث، وأما الاجتماعية
فتقدم لها حياة المحافظة وسمها في بينهم
و رمة حديهم لاستنهم من أتم ومواصله
مسيرة الأجداد في زمن من أتم ما يكون
فيه عظم بقولون خير حلف تحير سلف

3- يضاف إلى دعوى الحشو على التلغات
الاحتدمية بقدير الواقع بضميد إسلحه
وتنطو لفتنتهم ابتداء من الإشارة والتقد إلى
سخرية من هذا الواقع عتقن بذلك مقولة
شرّ اليبى م يصحك، وسعريتهم بيد من
الإشارة وعمرة العلى (الابيه) إلى التمرج
بالعبارة، وأنشأه برسم الصورة
التصويرية وتأتي الصورة رسماً
بالكلمات، بكاد شاهد حركتها، وتجمع
صوتها، وتجد ذلك ينسب متفاوتة في
المجموعات يرتديك الوحل والاعتسل هو
الوتم، والبحث هي أدب مساقية، والتبر،
والقيد، والمار في الليلة الباردة، وعطش
الموسى، ويلطه على الثلج وتلوح كباقي
الوشم، وثمة موت آخر، يعود الماضي
مختلف

وتبدو الصورة واضحة المالم في المجموعات
بحسب للما لقاص معلوح عرام، "قمر بطرف
عيه، مع حركه حسيمة لطيفة من الرأس،
وإشارة تقطر رقة من اليد ليجلس (ص 97)، وبلا
مجموعة يرتديك الوحل والاعتسل هو الوشم
"مصعنه الأدم في وحسيه وفهذه ركلته في
المؤخرة كل عقارب الزمن الممحل ومقط، قلم.

كف يفيرون عنه، يالهم والسبح والعمق والحركة والحواس ويمرجون ثمنهم بالهيج الدارجة والميزات المتداولة والأعمال الشعبية المجموعات يرتديك السجل والافتعال هو الوطن، وأزمة الصمت، والتير، ونحو لاء والتيد وعطش السوس ويلطة على الثلج وشة موت آخر، تعودة عشي

ويشارك المبدعون جميل سلوم وممدوح عزام ومحمد نوفل ورياض دوير ومالك عزام وعارف حديفة وفيصل أبو سعد بظلمة التناس، حيث يضمون عباراتهم أقوالاً مأثورة، وعبارات متداولة لدعم المفكرة حيناً، أو لتخصيص حدث معين أو لاستملاء نتيجة مقصودة، وفي أحيان كثيرة تصاع هذه في صلب النص على سبيل التحن لتكون مملقة لحدث.

4 - الصوت النسائي في مدونة القصة القصيرة في محافظة السويداء، لهذا ثلاث مبدعات ليمس عيسد، وفريال مظفر، وسعاد مظفر الأولى مجموعة واحدة وخواطر بعنوان (شطب)، ولثانيتها مجموعة وضفت نشر بعنوان (ألمع الكلمات) وإشارة لامكانية صدور كتاب في المستقبل (رواية) وقصص بعنوان (أمرأة في الظلام وفي المعرض وحنين) ولثالثتها مجموعة من القصص ومجموعة قصصية بعنوان وميض.

وهذا يعني أن إبداعات المرأة له حظ مقبول، وإن بدا قليلاً من خلال إحصائية الدراسة S/I تقريباً، لا يتماشى مع ما هو متوقع في مساحة الثقافة في محافظة السويداء.

وقد تبيت المبدعات وحودهن في مساحة الإبداع الأدبي، وعالجهن في مجموعات القصصية موسوعة لمرء، وه، وروح ز رمة قروية تعيش في القرية و حري تعيش في المدينة، بعشت حسيبهم، ومشعرهم وعشرت عن

مربة القلم (ص 14) من مجموعة "نوح كياقي الوشم" لقص فيصل أبو سعد، ويعيش مع أهل المحافظة إراحهم فكما يبدو ذلك في مجموعة تعودة عاشق للقصص صلاح الشول في تناول الجميع طعام المشاء، ثم تولت المبدعات والرقصات والأغاني وزعرت السماء. وعقد الشباب البولوية والجوفية، وتتوب بعضهم الرقص بالحادسية ثم عطفوا المبدعات على الجور والشباب، وقدم شباب من الساحل دبكتة على يا مشكل يا مشكل، وشارك لينشون بالدبكتة اللبانية ورقصة عذبة ورقصة المروس، وعار لجدة عن عرس مطبلت كفت ومعه أبو جدين لأهل قرية بعد عودته (ص 21 - 22)

وتطالع صور الحياة فهي، كفت متجول في فراه وسهول، وتسلق جبل ومصبه، وسعد لصمادة إنسانه، وإلا ما قلبت المسورة إلى سعد لسبب أو لأخر من السوء وشقاء عصرون تقوسا الم وخرب لول ما نرى وما نقرأ وما نسمع، شارك القصص رايته، وتعامل مع في حولة

والشخصيات الذين تتقدمهم قصص لمجموعات، شخص من هذه البيئة مسكون هي، تعيش في صمائرهم، يعرفهم بأسمائهم، والديهم، كفت يعرفهم بمصائبهم ويعرفهم بمصيرهم وحلدهم، وأبائهم وخبرتهم قبل أن يعرفهم بأسمائهم.

ومن هنا كانت القصة في محافظة السويداء موقف تجر عن إنسان البيئة وعلاقته بها، وبطريقه للعبة في رحابها.

ويشارك المبدعون "محمد نوفل وجميل سلوم وفوزات ررق وفريال مظفر ومالك عزام وعارف حديفة وفيصل أبو سعد ووهيب سراي الدين وأدهم سراي الدين وصلاح الشول في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالماضي والتعبير عن الحائلي بجمال قصيرة.

القصة السابعة من سلسلة الجواهر

تووي واصمحي الفوليا العبيثة، وليس المقصود ببراقع النيل والأخلاق... وابتمت وهي تتراجع بل تلتشى فائلة إني صه براءه.. فقد فاته عناق صممي.. مسافئش له عن صفة أقيح وأدنى مستوى متي 67' قصة واعترت الندالة).

وتجوز 4 على هذا التمرد لا بد أن أقبل ذلك. إن صمكت أن هويل للصعيات (ص 16) قصة (البحث عن أدن مسافة) وذلك للتعاض من ظلم آدم والمجتمع

لتصل بعد ذلك إلى تقرير المصير وعند سماع عبرتها شعرت بداتها وبتمرتها على التفتير وقدرتها الأعظم على التحايل القرار... نعم هي الآن صاحبة القرار، ولي تكفي على أحد... ودون أن تظلم من أحد (ص 100) قصة (ثم طهر القرار) وأب المبدعة فريال مكارم فقد كتبت الأجر في طرح للمشكلات، **قد راحت يوافيق المرأة بشارها** تصاد تلك الذكريات بأحداثها المتناقضة تغش بي من موج البهر... لناأخذي لى نهر الحبي، حيث يصب رهنك البسمجي فمررت في جيمدي دكري امتدت إلى المستهل (ص 16) قصة (بحر وموج وزيد).

كما راحت بتذكراتها ولاأهلا أصبحت هند رأسها على صمروه... حمنها... سمعت قطار دمه الصمخ بسري في صروفه متسللاً إلى قرية حسدها... فيمنه... وثنا... بملها حكم شاء بعد أن قطع تدكرة في هرتيا... متمش في بسايتها قاعله شارها... مستشقا عبيرها (ص 31 - 32) قصة (جرح في دككرة الماصي).

وعبرحت بشقي الأنش للحب واللمسة وبسط **هن ذككهن** نعال تبحر في الكون إلى حيث رمنة الحب تخفي الأيهر حتى يصير الصوت لوب والشرع علامة يستدل بها البحار، وثججرك كما لم أحلم باللقاء يوماً، شوق الخلابي فأنه انظار حقيقي... وأنت... الحب الذي لا يرو... (ص 74) قصة (ضباب الأحلام).

حقوقها وحجائتها ومتطلباتها ومسؤولياتها... وحجائتها وإحياءاتها، وحق المرأة في الحب والمساواة والحياء، وكلها موضوعات مشروعة. يحاول الصوت الثماني الجهر به، لتحد لمرء النصف الثاني في المجتمع ودورها، وللرأة في هذه القصص مسابرة. هامة في مشدق العدالة. وجاهرة في إثبات الذات. أمًا مستويات الطرح لهذه المشكلات فهي متفاوتة من مهددة إلى أخرى

فقد لاصمت المبدعة مصاد مكارم موضوعات المرأة ومشكلاتها من عدم التقدير والوفاء وكذلك أحلام المرأة وحقوقها. **بلاصم** **بمعد** بلغت أوجه شدني في الجهر بهذه الحقوق البست الثنائية على لسان بطالة قصبتك. هذا حق... مثي مثكم... ربي وربكم واحد، خلقتي كك خلقتكم. لي الحق في الحياة مثكم. ولي أستجدي حق من أحد... فلماذا تقصون في وجه ملوحي (ص 22)، قصة مفاجأة وشغن... وذلك من خلال بطالات قصصها الفواتي ملرجن هذه الحقوق والمشكلات (البطال قصصها أناث، 9. دكتور 10)

وتجسورت المبدعة إيمن عبيد مستوى الملامسة إلى **التجربيش** لاحتقاق الحق أو تدكرين أحلامك الكثيرة التي ما زالت تتراكم كك تتراكم الدبوس؟ وسملح دوماً بالجدد وبسرير من الأحلام نجيا على الأسفل، لا أحد يطالب باستردادها في يوم من الأيام (ص 22 - 23) (قصة هارب إلى).

والأنضحية لتحقيق هذا الحق مساورع على الجميع دكرك وأقول كك فقلت جنتي طكوا... هذه من صمد حدنا... أطمعت طوال حياتك وما استدا تطمعت... حتى بعد الرحيل (ص 83) قصة (بنور... ودكري).

والقصود والتصرف ملأملات العدالة ونسها خجلاً... وانصحت معترة عن انمائك إليها... فهي

‘جواء القصص، فقد استمروا قراءاتهم لتقدير ما سبق وما كان، وهبوطه لاستقبال ما سيصون

وقد يها سابقاً الأشكال الفنية التي جاءت بها قصص المبدعين: الشكل الفلاسيفي المروى (مقدم وحبكة وخاتمة) وكان هذا الشكل هو الغالب في هذا الإنتاج القصصي وقصة المقامع وهذه بنوعها جاءت في ثلاثة أشكال: قصة مقامع معونة ومرفقة، وقصة مقامع مرفقة، وقصة مقامع مرشدة، وصفت مجموعة ‘رؤية في...’ للقاصعة سعاد مكارم ثلاثين قصة قصيرة جداً

واستلهم عدد من المبدعين التراث الشعبي والأقوال المأثورة ومسثوف قصصهم، وممثل بعضهم قصصهم بالأهاريخ والأغاني الشعبية كمنجموعات: ‘البر، ونحو لاء، وتويدة مشعل في حين جمعت مجموعة (النير) ما بين الأسطورة والحكاية الشعبية.

وهذه الأشكال المتعددة التي تلحظها في مدونة القصة القصيرة تعطي نتيجتين واضحتين

الأولى: أن كتاب القصة القصيرة هؤلاء قد قطعوا شوطاً يسجل لهم في مجال الإبداع القصصي، وهم يسعون تجاربهم وإبداعاتهم لتحقيق سوية إبداعية وجاهات على درجة كبيرة من الأهمية، تمنح قصصهم في مرحلة متقدمة من مراحل القصة القصيرة الصورية والمروية، ومن هنا نطوون قصصهم علامات معينة في صيرورة القصة المروية والقصة القصيرة الحديثة

الثانية: رُ القصة القصيرة في محافظته السويداء، والتي يدرسها اليوم، هي قصة جهود إبداعية مرت في مرحلة التجريب حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عند بعضهم، وما زالت في مراحل النمو عند بعضهم الآخر

ونقدت أماليب الحداد وفلسفة الأمور لتحقيق العائيت كنان نديم يلفس الأمور يفرش أمامها بساناً ناعماً تهوى عليها الإقدام على ما يطلبه (ص 64) قصة (المار في الليلة الباردة) سواء أكانت هذه الأماليب من الرجل أم من بنت الصوء “كانت ناديت تلاحتها مد وقت تحبها على الانحراف مستقلة وضعها اليكس المشلوع فوق حسن فائن” (ص 141) قصة (لرغب في المستقيم).

ولم يطل بحثه عن طريق خلاصها حتى قرر نوزنه على وقته. خرج من بوابة ذاتي. أبحث من نفسي، ما أوعر منك ظلي الرافض في متاهات الدروب ليصرفني ما بين الرغبة والرهبة (ص 127) قصة (واشرق الربيع).

وهذه ملاح تمنع البدعة بين الجذعات اللواتي خلص الحذر في طرح مشكلات المرأة ومالين برحمتي حقها في مجتمع المساواة.

والقصة التسمية إلى جدار كما التحدث في ذلك، أو إطلاق هذه التسمية، تحتل حيزاً كبيراً في الإبداع القصصي في المحافظة، إذا ما قورنت بأبحاث في المحافظات الأخرى، وقد بلغت قصص المجموعات المدروسة في المجموعات الثلاث 34 قصة قصيرة (179/34) من أصل ‘19’ قصة وإذا ما أضيف إليها إبداع القاصعة سعاد مكارم من القصص القصيرة جدا نطوون القصة القصيرة النسوية قد قطعت شوطاً ملحوظاً في رحاب إبداع القصصي في المحافظة.

5 - الشكل القصصي: يلحظ قارئ مدونة القصة القصيرة في المحافظة، موضوع بحث، رُ ككتاب القصة كطريقوا القصص بأشكال متعددة للقصة القصيرة المروية وعينت عداوين قصصهم عن تشكييف قوي لصماين القصص، وقد أحسنوا اختيار مطلق قصصهم حين وسعوا القارئ يبتشرة في

الفنعة المجموعة من سحابة السحابة

المسخرة في المجموعات العير، والتقييد، وثمة موب حر ويعود الماضي محسناً، وعطش الموسى والبحث عن دان مدينية، وتلوح مكبني الوشم حيث تبدو الصورة مشرقه، حير وضريضوريه حير حري.

9 - **الوضوحات** تتعدد للوضوحات التي يكتب فيها المبدعون. وتتعقد مع الصور التي يلتقطونها من المجتمع، وتتلون بالكون ربيعة وقائمة. ويبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان، أو ثنائية الحياة (الرحل والمرأة) وعلاقتها ببعض، أو علاقتهما بالمجتمع، وما يكسبه كل منهما، وقد تمسك الشخص مداد، الإنسان في مسيره حياته العسولة، والفاضل في ذلك يكتب الضوء، وينشد، ويفسر، وتشتت مزارق المبدعين في تناولهم لذلك، وفي قدرتهم على التفسير على المشهد، إنه السند الساهر الذي يشترك فيه كل من "جميل شقير، وشورات رزي ووهيب سراي الدين، وأدهم سراي الدين ومالك عزام وإيمان عبيد وفضل أبو سعد

ولا يفضل المبدعون المبادئ والأعراف والميوس، كذلك يركزون على الجوانب الوطنية المشرفة لتاريخهم، وسور البعولة والعداء العربي ضد الاستعمار والمهيمنة.

وفي كل من كلمة تقال في هذه الدراسة المتواضعة، فهي ككل الشكر والتقدير وهممة عتب وهمية ترمي إلى الارتقاء بقصة معافط السويديا، وأما الشكر والتقدير، فهذه لكل من ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي وللمبدعين الذين قدموا لي العون كله.

وأما هممة العتب، فأقدمها لكل المبدعين الذين كانت قصصهم محور هذه الدراسة، وتتلخص في مجموعة ملاحظات أتمنى عليهم

6 - **تقنيات السيرة** - يشترك كتاب القصة جميعهم بصفة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان رأي عارف، يروي ما يشاهد، وما يفره، سواء أكان ذلك بصميم القالب أم بصميم المتكلم، وقد يتمنى المبدع نفسه بشعور روايته، وأبذل قصمه. وقد تعدد الأصوات في القصة الواحدة، حين يصرح المبدع أسلوبه البصري بالحوار الداخلي والحوارجي، مع الذات ومع الآخرين، أو حين يوظف التداخي، وهذه التقنيات تشير إلى قدرة فنية لدى المبدعين مكسبهم من تكوين ذواتهم ونجاح إبداعاتهم.

7 - **الزمان والمكان**، جللت قصص المبدعين بالزمان والمكان، وكان لهما حضور مهم في قصصهم، عرفنا من خلال بيئة محافظة السويديا بكل ما فيها من حيوات وشعور وأحداث وعادات وأسماء، وإن وجدت ههنا تماشى فيها المكان إلا أن الزمان والحدث كان لهما دور هام في تطور الأحداث وتقدمها وفي تميز هوية القصة في هذه المحافظة.

8 - **اللغة والأسلوب** لغة المبدعين في قصصهم فصيحة سليمة، مبروجة ببعض الأقوال المثورة، أو مصدرة بها، مستلهمة التراث، موفقة التماس، أو مبروجة ببعض الألفاظ الدارجة على سبيل تقريب الحدث من البيئة وربطه بها، وقد ترقى هذه اللغة في بعض القصص إلى اللغة الشعرية في مجموعات يرتديك الوحل، والتمر في التليق الباردة، وعطش السوسى، ويعود الماضي مضطماً، كعب يجد الرسم في التكلمت في مجموعات أرمة السمعت، ويحو للاء، والسير، والتقييد، وتلوح مكبني الوشم، وعطش الموسى، ويرتديك الوحل والاعتدال هو الوطن، ويلط على اللج، والمبرة

- دراسته، والأحد بعد برهونه مساعدة للارتقاء بالقصة شكلاً ومضموناً :
- ١ - كذاً الدرر و جبار اللغة لمسه وإعانة النظر في القصة أكثر من مرة قبل تقديمها ولما في رهبري بن أبي سلفي خير مثال، ولا بد من استشارة ذوي الخبرة، فلا بد للهدف التي يمكن أن يقع فيها نتيجة السرعة
- 2 - التدقيق اللغوي في بعض الأساليب والمصردات من حيث الأسلوب واللفظ نحواً وصرف وإملاء
- 3 - التدقيق في مطبوعة القصة و مجموعه قبل تقديمها في مكتبته لأخيرة وتوضيح علامات الترقيم
- 4 - تدبيل القصة ما مضى بتاريخ كتابتها وممكن الكتابة

المجموعات القصصية

اسم الكاتب	اسم القصة	طبعة	عدد القصص	عدد المجلدات	العنوان
رعد من دويهر	ويزميتك الوحد والاعتقال هو الوحد	وزارة الثقافة 1983	14	86	السادس
محمد نوفل	أرض الغد	وزارة الثقافة 1981	11	59	السادس
صمدوح عزام	بحر 1 هـ	وزارة الثقافة 1985	7	117	السادس
إيهاب دانيال محمد	البحث عن دس	الثقافة 1997	9	112	الأولى
حميد مسلم شعير	الخير	دور علاء الدين 2000	21	211	الرابعة
هورت برفي	الخير	دور علاء الدين 2000	10	72	الأولى
فرزح ممدوم	الحار في النيلة	دار المؤلف 2001	15	159	الرابعة
مائلك عزام	عاشق السوسن	دار المؤلف 2002	22	208	السادس عشرة
عزوف حديقه	بلطة على الشح	وزارة الثقافة 2002 سلسلة قصص عربية	24		
فهميل أبو محمد	أولح كفاقي	دار المطبعة الجديدة 2003	10	80	معدوي
سماد مهدي معظوم	رؤيه في	دار "شموس الشرق" والنشر والتوزيع 2004	10	96	السادس
وهيب سري الدين	شمع موت آخر	التحاد الطكتاب العرب 2004	14	105	الرابعة
أدهم سري الدين	عمود الماضي	التحاد الطكتاب العرب 2005	13	100	الأولى
صلاح أبو محمد	تمويده عاشق	دار المطبعة الجديدة 2005	10 179	103	الرابعة

رمانة تارجم في الضوء

□ ناصر ريس الدين *

ليست فكرة التواصل والتلاحق بين صوف الإبداع، جديدة على الموروث الفكري الإنساني: بل هي قديمة قدم ولادة الأبهديات المعرفية للعقل البشري.

لذلك الإنسان الداني الذي كان يقلد أصوات الطيور والحواجر، ويقلد حركة الوحوش في قصصها لطرائدها، أو اختباها وتواربها، ويغنون حسده بالعطش، أو يترنن بالريش والخصى الملون أو يبحث التماث ويحصر عليها رسوماً ورموزاً، لتدفع عنه الشر وتلمسه الأمان، ويطلق صرخاته وابتهالاته عند تقديم الأصاحي، ويرقص حول النار وهو يقلد قطعان الحيوانات ثم يلجأ إلى كهفه ليرسم على جداره ما شاهده من حوله صوراً ومشاهد ورموزاً إنما كان بذلك يحدد ولادة مسرح، وفي ويشرف شعراً، ولا غرابة عندئذ في ذلك السر الرائع الذي قدّمه المفكر أرسطو في كتابه صيغة الفن، عندما أوكل للساحر الداني ولادة الإلهامات الأولى للإبداع، فقد كانت حصراً عليه لأن لها سلطة على أبناء قبلته،

ونمت الكثير من الشعوب، من وحي أساطير التنكويين ومن سير الملوك واشتمل آتهم. أما الإغريق فقد استلهم بعض بحاثيهم من وحي الإلهة والأوديسة ومن أعمال المسرح اليوناني ومنهم القمانون فيدياس وبولكسيت وعيرون، ورسم القمانون المسيحيون فيما بعد من وحي الأناجيل آلاف الرموز للمسيح والحواري والقديسين.

ومجموعته فكان يحكسها على أنها وحي من الآلهة تسره إليه، فيقدمها في حوله على شكل ابتهالات ورموز ورسومات إيمانية، ثم تبدها لظهة وسدة الآلهة خصوصاً لتقريب البشر من القوى الخارقة، وقد قضى المراجعة والسومريون وكثير من الشعوب يكتبون ابتهالاتهم وترانيمهم على حشد المسحوتات المسحمة. وحسن لكل اله ابتهالاته وترانيمه يكتب بقربه أو تحته أيضاً، وفيما بعد رسم

والصين الشعب (لوحضت رودان) الذي ولد وعاش في هرمس وحكى نقطة تحول في فن النحت الرومانسي (1840) فقد أبدع عمله النحتيين (بولو وفرانشيسكو) وأوجليو) استمدتها من (بوابت الجحيم).

(وليم بليك) وهو شاعر ومصور وحفار (عراقيلك) إيجليزي ولد (1757) وقد قام بعمل ما يبره عن مئة رسم توضيحي للكوميديا الإلهية بأسلوب الحجر والطباعة ومن أعماله (زويمة العنكبوت) و(عبدة المتحيرين) وهناك من الشعراء من تأثر بالتأثير الفني التشكيلي وكانت اللوحة الفنية أو التمثال محوراً لعمله الشعري أو مقطعاً في قصيدته.

ومن الشواهد الهامة على ذلك ما قدمه الشاعر الكبير (بودوير) صاحب الثقافة الفنية العميقة، والصديق القرب للعنان، الذي ركز التأثير من عطائه الشدي للحرارة الفنية المعاصرة له، فكتب لتأثره بالفن التشكيلي والنحت قصيدته (ملارات) ذكر فيها ثمانية فنانين لكل ضف مقطع شعري يصف أسلوبه ومصامير نتاجه، أو يلتفت سمات عمقه في جوهر الشخصية الفنية، فهو يقول مثلاً في النحت والمصور ما يشكل دحو.

"مايكل أنجلو عالم خامس"

**نرى فيه أطراف مرقل تتصلط بأطراف
الصبح**

وتلوح متصبية

الشباح جباله تروح وقت النفس

تمزق أكفانها وهي تمط أعضائها

هالشاعر يلتفت شيئاً مهم عند الفنان مايكل أنجلو مقاده أن هذا للمبدع كلى متأثراً

أما عن المسلمين، فقد عدوا إلى مقامات الحريري وقصص آتة لينة وكيلة، ورسموا من وحيتها بأسلوبهم (الأريستك) بفصمة في سلاله المراق وحفظوا على حواشيهما الأشعار والأدعية الإسلامية وفي بلاد حراسى والمناطق المحيطة به، رسم الفنان المسلم من وحى الشهامة لمارسية، ومن قصائد الشعراء، أمثال عمر الخيام بأسلوب (الأريستك) والمسيهماء) أو حاكوا رسومهم مبدعاً نفهساً من للحرير يلقى على الجدران، مقروبة بكلمات العشق وبشعر لعرب والفرس، هذا التمازج بين صوف الإبداع كان مكرساً بشكل عفوي ومتلازماً طوال مراحل التطور النقلي البشري

وفي عصر النهضة وما تلاه من قرون، رسمت لوحات عديدة من وحى المفاهيم الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي الذي كتبتها شعراً في بداية القرن الرابع عشر (1321)

ومن هؤلاء الفنانين الذين استوحوا من أناشيد الملوك

(دوريف أنطوان هورغ) (1804) (رسم لوحة دانتي وفيرجيلو في اللهب) مستمدة من الأناشود الرائعة من الجحيم والنفس (دني اجست دوميك البحر) الذي تعد لوحة (بولو وفرانشيسكو) وقد فاحهما جانتشوت) عام (1819) والتي استمدتها من الأناشود الخامسة من جحيم دانتي، ولزوبرت حوريب لآخر) وهو رسام وحضر الماني وعمله مستمد من الأناشود الثامنة والعشرين من للظهر بصوا (فرجيلو ودانتي في الفردوس الأرضي) واجين دولاكروا وعمله المشهور (دانتي وفيرجيلو يتودعم الشيطان فليخيس عبر مستنق سنجية) تلك المياه التي تعيد بمعية ديس

يقول بودلير في قصيدة توافقت
 كالطبيعة عبارة عن معهد من أعمدة حية
 تتداخل فيها الأصوات، والروائح،
 والأشكال والألوان
 تتلوه الفكرة العميقة الفاضحة من
 ذوبتها
 ويقول أيضاً
 "يا لمر التحول التمهيدي
 لجميع حواسي المضمرة في واحدة
 انقلسها للموسيقى
 كلما صورتها المطر"

ومن خلال هذا الوعي المبني وشموهية،
 تصبح نظرتنا إلى جوهر الأشياء أظفر خصوصية
 وضوء أكثر عمقا، وتتناوب صنوف الإبداع من
 بعضها قصص سميعة وبصريه وحركية.

فيذا ما نظرب إلى أعمال أمست رودان
 مسجد عمده حصا بتواريب وموسيقها في محووتات
 شخوصه، سنجد فضاء الحركية والانفعالات
 انجذاعة والناظر إلى محووتة (الراقصين) وهي
 عبارة عن رجل يحمل راقصة في حلبة رقص ضمن
 نظريتين متضادتين متساكنين بدلي على براهة رودان في
 تطويع البدن، والكتلة للموسيقى المطروح، وفترته
 على إنقذار علاقة المادة والفضة بالموسيقى
 والإيقاع الصندب والناظر إلى العديد من
 موديلات التماز عند رودان سيلمح بصوح وجود
 تداع رابع واحد من بين كتلة العمل جميعه زعم
 صمغمة المحووتات، والناظر إلى لوحة ماتيس
 (الرقص) وحركه شخصيتها الصمغية، وألوانها
 الحرة والباردة قميصة تمام بالشعور العامر
 ببلوسيقى ومدى التمزج بين هذين الجسمين من

بالمن اليوسفي ذي الشخوص الرديفة والأجساد
 البررة الصمغية وهو مزج رائع بين المواضيع
 الكلاسيكية المسيحية وسمات المن اليوناني

وكان مايفضل انجلو بلميه شديد التحري
 بصيب صبور حباته، فقره ويته فقد اجتمعت
 أسرة آل ماديتشي وترعرع في كسمة في
 فلورنسا، فقد كانت ترحي الأدب والفن وتلمح
 هذا الحرر جنبه في نتاجه (يوم الحساب)
 كجهد اذية تصورية وتجد ايضا قصيدتين
 استوحاهما بودلير من لوحتين لدولافسروا هما
 (تمسو في التبراة) و(الورجس في الجحيم) (1842)
 ولا غرابة في هذا الاستعانة الفني
 لتشكل على بودلير فقد تأثر بنظرية العالم
 الألماني (هوفمان) كلما تأثر به الفلكيون من
 بتعالون الأدب والفن في أوروبا وهي نظرية
 (التوافق)، (التوافق بين حواس العوق، الشم،
 للمس، السمع، البصر) (Correspondence)
 التي تصب صبر في شرب الفولفي في عملية
 التوافق بين (الألوان، الأصوات والروائح) هذا
 التوافق ادى إلى التداخل المصوري المتناغم بين
 (الشعر والمن التشكيلي والموسيقى) ولعل
 بيسامعة إلى هناك روايت مميعة تستحضر ألوان
 وأشياء توافقه، وأصوات مميعة تستحضر في
 الذائكة أنوات وموجودات او كذا نمت في
 طبيعة تشرق بها، لال مخرونة في الذائكة
 ومركز كانت تشكلت من خلال حواس مجتمعة
 فمن يلتفت من الأشياء خصائصها وسماتها
 مجتمعة، لوبه، وزائحه، وثقلها، ولمسها،
 وبالتالي إذا استحضرت إحدى سماتها مثلاً
 حجمها، حصر لوبه، ولمسها على مساحة الوعي
 وحصر قرانها

العمون وإدراكاً متحدثاً عن مدعياً زواجاً بين
مسمي من العمون كذا لشعر والمى التشكيلي
فبعد عدهم ما بلغت النظر

يرسم (فكتور غوغو) عملاً بالأحبار يمدون
(القمر الأسود) ليظهر حساً تعبيريًا رومانسياً عن
القمر وكأنه تهزك مهترق فيخرج القمر من
شكله الواقعي إلى عصره التعبيري ويحمل بوجهاً
شعرياً حريماً

وآمد عن رسوم رابداونت ملغور بالأحبار
اللوننة، مثلاً لوحته (الوسيقى) للمتعلقة بامرأة
جالسة ورأسها العالي بين المصام، فبعض
المشاهد في أسلوبه بمضمونه الشعري لوحة على
حسب البنية التشكيلي، وعمد يمسك على
معاني أعماله يقول (إن ما هو ثوب لا يشرح وما
هو شعور لا يهز عنه بزهة، فطير الزهرة يحس
ولا يلم)، وقد أرفق ذواويه بعدة رسوم فيه

والمستأمل في أعمال جبران خليل جبران
ودراساته الخطية (المصطفى) وأصرائل المروج
و(الشعلة الزرقاء) يلجح الأسلوب الأدبي دقة،
الذي يتبعه في نتاجه المكتوب، (التصويرية
الرمزية)، وتسم رسومه أيضاً برومانسية وأصفا
وبروحانية تلعب الوجوه التي كان يؤكد على
رسمها أمد أعماله الرتيبة فبوح بالمسحور
والمعوس بأضوائها الخافتة وظلاله الرفيف
وبهذه مشاهد ووداعها، وتشد الخلود

والمشعبي لأعمال الشاعر والمناظر
لنوب سهل أنه في قصائده يتفكر على ثقافة
بصرية فذة، وعلى استقدام رسوم الأمكنة
وممراته، وعلى اللون وحسانه التعبيرية فهو
يقول مثلاً في قصيدة طويلة بعنوان (تريبات
اسيقطت ذات يوم)

”كفيس رملي بصمت للتلويح شبي / نوافذ حلق
مظلة في الخلية

أفتش عن أحد عن وصاف صغير / ما فهمت ومن
ينهم الحب / كفيس رمل أنتله

كلمة حديث لقرة أو أوسده لجرح / ومثكاً
للملال في لولة يصعب الوقت فيها /

- - - - -

إنها الثيرة الصغراء للمنا تمك الأهل

- - - - -

لونت بالأحمر القرمزي لكند أنك منا مصال

فيالصبح لا ينتمي وزدة الشمع لا تنتمي للهوى

هذا المشهد للمتريش وما يتولد في سياتي
القصيدة جعلتك تمنع بومسوح أن عين فنان
تشكيلي هي التي تكتب وترسم بالكلمة، ثوب
الثيرة الصغراء الذي اقتن بالمي والموت، واللون
الأحمر للصبح الذي يرمز لمحاولة الانتصاف الثوري
والانصراف الكندي، وفيه قصيدته (الرحلات
التصية) يكتب

أحلق وحدي بطائرة كحل رهاياها نزلوا في مطار
حريب / وأهرق في البرد لا طافماً لا مضيقاً

لا مطارات حبه ستأكل فيها / يكون شهر مني
الزمن التشيب!

ومستل نون على شفي مرافقة قرياتي / وأقنت
أفراً مثل الكفيف يهذي الأصابع خصرأ
وكسركه

لقد ختموني الحروف إلى اللون / لم استقوا
فجيت ربيها ويحيي على الهاء والواو،

يا أيها الأحرف العربية فالهاء حرف صعب

الحكروم المحيطة بمدينةتي بين مصحة صاخبة
مخوس في البرك والوديان ، وتأكل ما ملاب لب
من الدراق والنين والصب والقمح ويهبط ليلاً إلى
السود لسمك الأسماك ، أو تخيم في شعاب
الجيل لأسابيع ، فاعب وبعتي ورسيم ، فكف
حميلين في إزم صلاتنا الأولى وكناست الأرض
أجمل ، وما أخرى وعبي ومداركي أنني نشأت في
أسرة تحب العلم والأدب وتحفظ الشعر وتقرسه

فرغم مشاكستي فكان الذي ذلك المعلم الحازم
يصكب لي قصائد جميلة ، للمشيبي وعترا
والأخطل ونزار وغيرهم لم يستطهر لي فالتوف
على الأولاد في المدرسة ما جعلني امثل ذاكرة
خصبة وقريحة شعرية ثرية ولحظي فقد حكيت
مدينة تملك مركزاً للموسيقى الجميلة ، بدرس
الرسم والتصوير والسحت والجرافيك ، حكيت
أشده لمدة أربع سنوات ، حكيت فيه فساتين
ومدرسون لامعين تعلعت على أيديهم حكائت
فراستي في ككلية الفنون متممة ، فقصبت ست
سنوات ، حرت فيها على الشهادة الجامعية وذلوم
الدراسة في التصوير الزيتي رغم عوز تلك
للرحلة والفقر المادي للضي إلا إنها حكيت غنية
بالمعرفة والمصبة ، والشاعر الإنشائية الرائعة ،
بصفا اضططرت للمصر إلى الإصرات الصربية
المعقدة لأعمل فيها مدرساً ، وقد حكيت مخاض
الروح الأسمى والمجنح الطوعي

حكيت في الإمارات ، سافحت باب لمطربك أو
للرياح / مائل وطير / أمير القرنة (مصدرت عن
ورارة الثقافة واتحاد الطقبات العرب) / هلوسة
الطين / كجمجموعات شعرية / وسحر الفن / عملاً
تقدب فيها ورمعت لأريه معارض هندية وخمسة
عشر معرضاً جماعياً في سوريا والإمارات

في مشهد المرحلة يبريد الثواب أن يجعلك
تحس بعزلة وحدانية من فراغ عده الطائفة ، التي
مرل ككل رقصاتها ومناقضها وبقي هو وحيداً ، لا
يجد مثلاً من مطارات العالم العربي إلا وتتفكر
له مست الطرس ، تمثل مسيرته النصائية صفه
لقد ترك لكفكم القميرة وحده ، أمسى فراغ
الغدره مشهداً مسرياً ، أو لوحة مسريالية وفي
المقطع الشعرية التي تلبها تحس أن الثواب بعشق
الحرف العربي ويكتب الخطوط ويثدوق
جمالها تشكيليها بمصر ثم يحكمها دلالات
تعبيرية وزمزية فكانني به متموه بهم بالحرف
العربي وبعمق تعبيري ، المتأمل في هذه المقامع
الشعرية يحس أن الشاعر ، فليس مصور بامتياز
ولم في تشاكة المعنى التشكيلي ما يلي وجود
الكثير من الرموز التي سررت في شعره متصدرة
لوحته الفنية صمم تكوين تراكمي للمعاصر
وتصايل بتكرير المنظور أو البعد الثالث

استخدام الألوان المائية بشهني وقدرتي
على البرق أو بموصها وتوريثي فهم المعاصر
لتصبح أكثر جذباً ، وملاحظة النهايت للفتاة
لجوانب التكوين صمن المرائج الأبيض للوحة
وكائنها أبدأ تطليح إحصائياً بدمك إحصائياً ،
تدما كترجالة واغترابه على وطنه المراق

أما على صعيد تجريري الشخصية ، وعن
حاله اقترن صممن من الإبداع عدي في ميوزوم
نحسني المتو صمم مسدة عشرين صمم تقريـ
فصاحول أن تلمسه ، واتحدث عنه بفجل بعد ما
حكوت من أسعد عظيمة لمدنين وشعراء فكن
لهم نتج متميز ، وكفوا تقاط تحول مشرق في
تاريخ الأبد ع

لقد عشت في حب العرب فمولني
ومراضي ، وكفك هرب من البيت والمدرسة إلى

المقاصع الشعرية واللوحات القصية، أو ما يسمونها قصيدة الومصه أو اللمحة لأن في مثل هذا الشكل من الشعر الكثير من الكثيف والروح والمشهدية. صعد يمشي مألوميه (أب في عرلثك بلد مردخم) أو من شعر، أله يفتو الهبسي (عد حوش الحقل الرجل الذي على الدرب أحصى) ويضد (حتى العريش تكتوي جميلة صعبا تندمر على الثلج الأبيض)، (يا لهدوء الشلق الذي تحلله فركله لتوقف على جرس القصيدة الصغيم)، البست لوحات رائعة بعين فساد أو متدوق حديق للنفس، ونكسي لا ينقي عالقي في وهند الهيات الإبداع وتقيدها وبضطر إلى كشر من الشرح والإضافة، صالجا إلى قصي أثر الفس التشكيلي والثقافة البصرية على بعض مبالغ لنجسي الشعر. وليس المكسر لأن هذا سيكون أقرب لشدة متدوق العربي. لا قصيدة يمدوا وجدار قول

ذات يوم ستلق أمي سندوها الخشبي
فكلمني فوق منديها خائما قد هراء الفهار
وتبحث في ركنها عن صغير تملأ خلف
المتكر
يفرض لقمته مثل دار
ويهرب من كورة البيت قبل انقضاء النهار.
ذات يوم صبحني أبي وأخذاً نحو مدرسة
الحي
خلف خطاه خلالم
يسأل عن شهر ينشبت بالخير
ينمو على ظهر حوت
وعن طائر يسهل ويسوق أخشى الصغار
ويجهل قد أخذت البرب لما استدار

ككلمات قصيدة الاعترايح حاصري للإبداع والعمل وكسر السمر بأفدة للإمتاع على بعض الصور الوافدة على التخليج العربي. ككسر الاعلان والتصميم والعمارة الحديث

ويعد أن وظيفة الفن عموماً هو التطهير الابعالي وخلق واقع متجهل أخرى من الواقع المباشر، واستشراف المستقبل يسميها الآم الحاضر، ويخلق فيها الأمية، فقد كانت رسالة فصل الصور وأحدة وهو أحسن وتوافقه مشتركة وإن اختلفت صوغها ووسائل أدائها وتصويرها، وأمس ليقبل فن عاصر تميره ومهارات تضيد تحتمس به

تتوحد الانمالات وهو أجنس البوح وداغية الإبداع لكسر ما يختلف هو ما يتلمس الحالة الشعرية من تداغيات الوصي. وخواطر البصرة، بداية نفس بحاجة للعمل فتنبثق البصرة حاملة انمالاتها، ثم تحتار هي حلتها في هملك وروحك، تطفك من فوس قصيد أو تسبه إلى شحط وألية كبلور أو ولادة. فقد خرج بداعيها الأولى إما استهلالاً منمماً ككلمة محمد، بد بالتكوين، فنصبح رهناً لها ونمسي هي شعوفة وملحة لشعوب دائها من حلالك حتى لو استهلكتك وأمرتك بطقسها، أو تجد أن هذه الحالة الشعرية بغيرها قد اكتملت بمشبهها. انصبت حبرا مكرب ونوقم الرمي عنده لتصبح مشهد جند عجة ونع عليك لتنتفضه لثرائه وبدرته وقوة جذبته. وغاه اللوني عنده تحصر الألوان والمرش واللوحه فتبد عاصر العمل الفني بالتماهر للتמיד من حط ولون وتكوين يشرق العمل الفني بظناك بظمت يبحث عن تحمة في الرمالي. وهأنس نويل عير الرمن عنها وأحسن يتقارب تكبير بين بعض

ما ولّد هذه الحالة الشعرية صورةً مشهدة
 فكان لبّ أن ترسم لكس تحولاً لتصبح قصيدة
 فكان بفعل بوحها العاصفي ودلالاتها التخييرية هذه
 الروح تعبر عنه اللوحة ضمن هذه الحالة وتنبهه
 القصيدة أنفجر فلهذا السبب اعتقد اني لا
 شعور ب حوتها إلى قصيدة اللوحة

ولّيت قصيدة بصواب (ملقوس عبادة) قول

إنها إلهة من بنفسج

ربما أخضر وقتها زنبق

ظبية تتسلل قبل الصبح إلى نهما

ضخمة حريت من معابد حيلان

سارقة نجمة الفجر ،

رمانة تتراجع في الضوء

من طرف لانها تشرى

فاختار اللون البنفسجي ، واقتراه بالنيل
 يوحي بسحره وقشعه ، فلتبني نقول أن اللون
 البنفسجي هو مزيج من لونين الأحمر الحار ،
 والأزرق البارد إذا فهو لون قلبي غامض يوحي
 بالسحر وهو لون صباح غير مستقر بسم عن
 الحركته وهو بتغييراته وزمريته حزن لون لباس
 الصبغة في مديد المرعه وريح تلك الليله كذب
 أخضر فهو ممتلئ بأريج الطليحة ، ورسم الخصوبة
 ثم يدخل الحس الأنثوي المرش له بالطبيعة لتكفّل
 المشهد ، وشره في لونه أخرى إلى رمانة يختصم
 المسود فتعيش لذتها وتمسي في بدورها مشرق
 فكانت به ثمر الفناء سيران التي كذب بتقصيد
 ألوانها القوية كالأصفر والبرتقالي ، وظلمة ما
 حولها ليكملها عنصر المسود في اللوحة ، هو رسم
 نفس للعشق وبوشيف للسور في معبد الحصنة
 عشر وتحت المصيدة بس يظل العاشق سير

ذات يوم سياتلف المصعب

لحمر يحرق أحلامهم

وأمان تقص على الشفتين يدشفها الخمر

يرفع نخب نهم تأخر عن حينهم

كامل الرأس ورداً ومطر

وما زال يرمقهم باسماً

من إطار تسم فوق الجدار

الأم امام صيدونيا / الخاتم على السديل
 المعبر / الطلل خلف المترو / الحوت الذي تنمو
 الأشجار على ظهره / لكس ككل مقطع شعري
 لوحة مصممة بداتها وكس عين الدائرة للشباب
 الذي تسموت صورته في الجدار هي التي ترسم
 هذه المشهد الملاحقة

ولّيت قصيدة أخرى ، قول

كس ظبي مثارة من ورق

تأرجح فوق شهاب الطفولة

ترغب أن لمس النهم أن تمرأى بلون النفس

بامرين الصباح للزوارق تجد خطاً لها في
الصباح

على روية من روابي عشق

عانت في ارتقاء حميم ولم تمتلح أن تحرر
أملاته

فوق تماجيه الشمس حتى احترق

هذه الطائفة الورقية ، هي القلب وخيملي
 الذي على في داليه اليسمي هو الخمين ، تحلق في
 مصداق الطسولة وتلم دهشة الأعين تملأ أن
 ترقتي أكثر وأن تهاجر أبعد غير أن حيلهم
 بمعها ميقطع ويحرق في شمس للمعبد

لعمليتها / وتصميم قهريته الآلهة / وصفاً صحيحة في ملقوس عبادتها يحرق / أي أنه يحمي أمسية وقرانياً للمحبة . وهذا المشهد تكملة في الرسوم الجدارية الأرامية والعقلمانية (تقديم الأنبيات في المعابد) ففي هذه الشواهد يمكن أن نتلمس حساً طنباً بالآلوان . وبالتشكيل المشهدي الفني . لى أليل يستمر أمني لهذه الشواهد وفي تصميمها فهي كثيرة وتحتاج لاختار محيد لوصد مقاربة الفن التشكيلي للشعر عندي عبر تطور نتاجي الشعري والصي.

وختاماً عين هذا العصر قد شهد تمارجاً كبيراً بين صيغ الابداع الشعري والص التشكيلي وبين المسرح والموسيقى والقص والشعر ، فمن المصيد للسيد أن يكون على تواصل مع ككل هذه المهن . متبوعاً لها مستقبل من تقنياتها فهي تشري نتاجه وتوسع ثقافته ، وتميحه خصومية فيه ، وتقرده ويمسي عطاءه معاصراً للنتاج الفني العالمي من حوله

يا واحد العظماء

□ أحمد محمود حسن *

ويخسب صدرك دجماً السنين
عن ناطقك مع الدجى تنهار
هالجت الخضر والأهوار
وغوى، وملة بيوتك السمائر
لعل يكر بمجدها ونهار
يترى بها الإعلان والإمصار
وتدقت، هيمالما سدرار
وتستعلت أمدادك الأغبار
وعكاس وخيلك تخربه الأنوار
خود، كفتاب، نواهم، ابكار
هنا كحمت، واخو الهوى يفتار
حلت بهل عطاك الأكار
حسداً، وحاول تلك الأشعار
خندا، وهم يسبقت له الأعدار
هل كنت مثل عيونهم تختار؟

أولاد، يشاركهم صبي الأشعار
وأطل مدى الإفراق على غدا
ذر الخروب على ختاك مواسم
هذا لراك خيال وجدان
دار سما فوق الطيال عمار
والذكريات فوانج وغوامر
أخبرت باللفظ الخيال فكلفت
تبت مراميك الدروب فأنغلت
من ضيقك لبلل خمس قرّة
ولحميك لعل القمر الرلى
لنسى، تحتلها غيلك مؤرثاً
يا شاعر المرّ الجهاد وهما
وزعت هروب خيرة وظهبت
كم شاعر فرمت، نالك لحدرة
فلنوك أعمى لا ترى أفعالهم

بمخز العُملاء يرى بهيئتي وأَسو
 لو كنت أُمسى ما قرأت مدارساً
 قد كنت في حلب الثغلاء منطلقاً
 وطولت في بغداد جمعاً ماعداً
 جاوزت لعل العلم فيها رفعةً
 كعم مجلسي للشمس فقلت رجاله
 أحسرت فسيها المأزحين فنافسة
 (أُمسى النيدوم) وقد أصعبت بمقتلي
 لو كان مثلك حكمة ولو أخشاً
 قد كان أصلاك الصندرة مجلساً
 فُتِبَ الرُحى، فالشمس حولك دالمة
 فالرا: جَبَبْتُ الشَّمْسَ، قُلْتُ تَجَبَّبْتُ؛
 لَكَلَّمَا الْفُؤَادُ مِنْ يَخْرِجِ نَزَّةً
 وأخو الجدولي يلتقي مَلَمَنَ الحَصَا
 يا هيلموف الشمر إنني مكشيتُ
 في حذرك المُطعم أمجل منطقي
 إنني أبتذك والحرير على شمي
 وأصعبُ انتداسي هرام سُوكُو
 يا واحد المُطعم، انتف وذهبتُ
 وعلى الوفاء تمسوز الفُتْ القجلتُ
 يا هلمراً زرع المَبرة التهرأ
 البست حافية الظلال خلاخلاً

ومن البصيرة يُعرَفُ الإِصْمارُ
 وتجهت حيث تكاملت الشُّطَارُ
 يحتاجه الطمء والأخيارُ
 مارت به البلدان والأمصارُ
 حتى ضلت ينداء منك تشارُ
 ادباً وقابل طمءك الإنكارُ؛
 تتناولوك، وضمدك التَّسْيارُ
 منك الشريف وكان كم يزارُ
 لم يأت من عالي اللقام منقارُ
 ولأنت أحرى أن إليك يُصارُ
 وإلى مقامك تلتقي الأسفارُ
 البحر ليس بجبة يَحَارُ
 لا الوجع يُرضية ولا الإِصْمارُ
 وينظمها في مَلَكُو يحتاجُ
 هل يبتدا بها صودي اسرارُ؟
 ولقد ألتفت، مطوية تنهارُ
 لفتة، وكور في يدي الأشعارُ
 حيث للمرة نلأحيرة دفرُ
 لم تمت من خطواتك الأثارُ
 وكفسيهلة بظلودك الأجرارُ
 من يلمس، هجوها مبطارُ
 قسراً، وتختل خطوها أثارُ

امضيت مبرك بين ناهض وزد
 لم افرقه الحمقاء قدأ مالمأ
 لك في البهان من الحمان مخافن
 حاكمت اهل الشمر بعد الفلهم
 وكلفت نفسك بالانضاء فلم يمل
 ارسلت للظلم الكسبان مواهبأ
 عزيتهم من كسل اصنافه السوى
 حاورتهم فكشفت عن اخطائهم
 افرزتهم بصواب رايك فيهم
 انكرت في الشمراء كذ حلوهم
 صار طس الشمراء تحت اكلهم
 وفيهم الكسبان اذا الملوك تفاخرت
 يا شمرأ جعل التمتع طرفة
 حرمت فجع الطير وهي غوايل
 امم كهذا الخلق كيف نسيتمها
 من علم الإنسان همسي ظلالأ
 انا يا نبي الشمر غير موافق
 قم وانظر الشمر الذي نبي بو
 باسم الحدائق والحدائق شديدة
 ركبت فتاة الشمر غير قمارنا
 ما عاد (محبان) يتأخر بلقان
 ان كلفت تمتع الكلام قتل لنا

وكنت احوالاً ولمست كشار
 طبعن ما قد خست الأملأ
 والى الضرر خطوك الإصرأ
 جهلت بعض مبروحهم تنهار
 في كفتك الميزان، فهو شملأ
 وإلى جهنم من لها تحتلأ
 وجلست سبحان والعلول تحارأ
 بجلو الحقيقة منطلق وحوارأ
 ولدى (الرسالة) كتبت الإقرارأ
 فمن التكسب نسيان الكمارأ
 وبناتهم في يده جسرأ
 هانز من تيجانهم لا المزلأ
 والمقل، لا يصمد لك الحكارأ
 ورقت مما يدمل الجزأ
 نهماً... لا فكك حبالنا اوزأ
 فمن الخطايا ما لها قتلأ
 بمحيطنا بتعصم الأشرأ
 مجدأ، ويوم يذوق ينهارأ
 فتنب ملج أساسه الأملأ
 ونكت بها الأسائل والأسرارأ
 هيأ ولا (جوهرة) الأغيارأ
 ان كم في يوم القيام نزلأ

يحمل بها الخمراء شاخوا بنحة
قد منموا الخمر الجميل مدارساً
لم يبق إلا قلة ما سبقت
جابت تموتك من جهات أربع
فلن الذين على النيران تهموا
اليوم في المظمار زنج الصلابة
أنا سدا لتلككم موميتي قس
أها الملا، وذلك موضع خيمتي
قريت شمري لا أريد إثابة
أنا شاعر قرا الكتاب وأحداً
لا يحمي، هذا، وهذا، والذي
والشمس تختار الصباخ مطية
إنا وتلكم بيتان، هوذا

هاحتار ماذا يملح للمعار
وفدا يكمم بمحنة المقار
فلت على الخمر الأصيل تغار
للخمر يوم عكالك استغار
اليوم لا دف ولا مزمز
عن لراة سبتجلي للضمار ١١٩
ومواي انت، هسل على شهر؟
هإلى جوارك ينصب الزوار
طلب الثواب على الوفاء لجار
وأها الملا، وجاءت الأسفار
حكة من أصل الهوى الأقدار
والليل تملز بحرة الأقدار
منعومة، وتلكم الإبرار

حكاية انتظار...

□ حبيب إبراهيم *

لم توزع بعد
قمح شريتنا 99
أمي الحكيمة
صورة لأمي؟
— لم بقايا صور؟
لا شيء يشبه وجدنا
شأن بين القصائد
والقصائد!!
وجه أمي...
أيقونة للمشرق
رواية للمعجز...
يتألى من حولنا
ضجيج الأمانى
والنجح—
نركض وحيد
إلا من يدع
يرافقنا الطريق
يحرس أماننا
تتوه في ألون للشيب
نستهم سوية
بزرقة الانتظار...
يسبقنا الظلال

من بين الأصابع
سرق وجهها
والبيادر...
لا يفتني وجه ضالدي
إلا الليل حل رحاله...
أترقب النجم المسافر
في الهميد
إلا من دعي
أحبه تلك الضال
ممزوجة بالأم
والحبيب...
هذا قدر المسفوح
أمام شبيبتنا
لم تألف الشهاب...
هذا وجه أمي
وهنا جيلة
أخفت خلف
(قطبها السوداء)
قصصاً وحكايات...
صباح الخير
تحنو إلي بيرتلها والسمون
إذا دور الطواحين
وبادر فريقي

* شاعر من سورية.

هو وجه أمي...	خفتناً
تلتقي في صعود	ملوحاً...
ملا جرى؟	بهداول النهر العتيق...
ما الذي رسم المناديل	ما ذلك نور كغض
على حواف للراها؟	تتوجس الخوف
ما الذي أبكى الصباها	بين الضلوع...
في حضور النهر؟	لا شيء يدهنها
وجعي يملأ	هائي الشتاء
تأشير القصيدة	يوزج حرائقه
تظانني نمت بها	ككمشب ساهب
روح عصية	من الرحيل
تملأني صهوة الفبار...	وما ارتحل...؟
هذا نسي...	يتراقص النجم
وتلك أظفاتي	لوحاً
يردها حادي العيس	والأكف تشعل مدممي...
والبهائم تسلط ممي...	كل المناديل
لم تتبدل الأكف	جف ليهيها
ولا التلهزان!!	وهي تلوح من بعد...؟
سكنت روعي	من يا ترى
فولناً لوجهها...	هذا السموات المبردي؟
لم تم...	من يا ترى هذا الحنين؟
وجه أمي	أهي الأرض
حلم يأتي من بعد	تندرج بين الأكف؟
يشعل جمره	أهي أطلال قريتي
وحيداً...	تودع المحين؟
والذي	أم أن وجهاً ملاهماً
حكاية تنتظر...	يسامح الوجوه...؟

فأقوم ليالي...

□ عانس حبروفة *

هي كرامة وأنا القاسي الرعبر لو
 برزني يهزوز بضوئك النماح
 هي كرامة، وأنا القزيب وما لهما
 فلهمهم وحدي، أحقني بفلاحي
 هي حلمتي كل ما ليك الأمامي
 والتماسي.. فسدي، وزواحي
 فرفعت واحي للنديم هدارنا
 وفردت بلا وتر الزهاد جناحي
 واقمت مسا فوق النمام مؤملاً
 وأبعت للماء الفرات نواحي
 من يصفق الإنسان غيور وطائها
 هي الهولاء. بلصم لجراحي

هَشْدَنَ بِأَمْسَامِ الْفَيَورِ شَمَقَاهِي

يَا دَنْ شَمَخْ. هَا هِي أَفْدَاحِي

لِنَطْلُوقْ كَكَبِيرْ وَأَتَسْبِيحْهَا يَهَا

وَنُكْفُوْهُ مِثْلَ رَجَاجِزِ الصَّبَاحِ

وَنَهْمُمْ فِي أَفْطَارِهَا طَرِبْ أَمَّا

هَلَامُ الثَّرَابِ بِرَحْمَةِ الْأَرْوَاحِ

نَسْمَعُوْنَا مَلَأْنَتْ مَسْجِدَهُ عَطْرَهُمْ

تَكْنُيُوْهُي يَا رِيحُ. خُورْ جُنَاحِ

مَنْ حِيلَهَا وَأَنَا مَلَاتِي بِيَهُمْ

فَأَقْدُمُ الْيَسِي... لَا الصَّبَاحُ مِجَاحِي



طَلَلْتُ بِأَفْلاكَ الْخَلْبَةِ مِجَاحِي

وَزَمَنْتُ بِجَانِبِ نَفْثَا وَالرَّاحِ

مَنْ هَا هَنَا الْيَسُونَةُ فِي مَسْجِدِي

خَيْرُ الْخَنْدِيمِ بِصَوْتِهِ الصَّبَاحِ

إِنَّا هَنَا مَسْجِدُ الصَّبَاحِ بِكَلِمَاتِنَا

شَمَتْ قَرِيحُنَا كَزَهْرِ الْفَاحِ

بَعَثُوا الْجَمْرُوحَ كَرِيحاً فِي نَسْجُونَا

تَجَنِّي الْخَمُودُ نَضَارَةَ الشَّحَابِ

يا صاحب هـا سَلِّ التَّوَكُّلَ لِيَوْمِنَا

وهي الحماكمْ تَحْتَكُمِي إِصْحاحِي

يا صاحب مَنْ أَعْطَى الدَّوَالِي سِرَّنَا

هَبْءُ الْهَوَالِ وَجَسَدُهَا مِفْتَاحِي

فَرَفَعَهُ لِلْخَلْقِ عَكْسِي يَنْقَمُ بِهِ

هَذَا الْبَصِيرَةُ عَلَنَمُ بِشَحاحِي

هــ خَصْمُنَا اللَّهُ الْحَقِيقَةُ وَجَدْنَا

حَتَّى نَكُونُ إِشَارَةَ الْإِصْلَاحِ

هــ خَصْمُنَا هَذَا الْبَهَائِي، لَتَرْقِي

بِحَجِّ الصَّحَابِ بِلُونَا الْوُضُوحِ

■

عقائد رطبة

□ د. شادي عمار *

هينغر ألف خزال
ولقصب للتمر موائد للفزل
أُمنسك بأسماعي الزمان
هأخبرو بالآف الفجوات
اللاحق نومي الهارب
وبالآف المحور
أجلد الذات ككل مغوية "بمش"
على الكفر بأية الأحشاب الندية
و"كيمان" شوي يستمكن حسل العميون،
والغنم عنه
ككوثي
يحشق وقصه الماري أمان صنمه

لنوم السداس وأنت تختلوني،
تولجين جهالي ويحمري
ككما سريري،
ولشمين بند الترك
شمعاً على جسدي الرطب
ويحلق ثركم حول غارملي
مدينة مدينة.
فتتمز "تجارة" الملاح في أحمالي،
وتملو "مؤشرات" اقتصاد بلداني.
سكركى تشطين في طيني،
هاكون ليهباً تنرة
وتارة لا اكور.
وتسككبن من ملك على سيميبي،

□□

وطنٌ وطنٌ

□ عبد الرحمن إبراهيم *

يومٌ كانت جنكي
تفري الصبيا بالأحاديث الخجولة..
والحياء يسهلُ من مرق الأثولة..
ثم تسمعك السواهدُ لذةً
في زينة الطين..
المشكّل بالأصفت كلما التهودُ
يوم القشعر الثلب.
من طرح الجدار المكسبي..
أملأه هلاك الزنودُ
زمنٌ كنودُ
ودعي، على من شرّ الأوطن..
من دما، شهودُ
وطنٌ تمودُ جراحه
وتدُر من اجلان قاطبي..
وما
ويعود ككلُ الفائقين..
ولا يمودُ
وطنٌ تسربُّ في غيب الشمس..
من بيني- وبين أصابع المرات..
من حبيب القوافيس..
التي كانت تهددُ ليل يبرئنا-

مطرٌ وطنٌ
والليلُ ثالثهم،
وما والتم المكسبُ
وغمائمٌ منهلكو مثلك بالشوق..
يستلقي على عطف الأديم
مطرٌ لوجهلر..
في سرايين الأرقّة..
يقرع الحارات بين جوانبي
قدما - على وجه التمسيد..
من دعي - هبّ الهداية
وتسلّت هذاك / ككلائعناح /
من ملين المسكنة
وتوضّات روجي بأهر نسمة
كانت تراودُ..
عطرٌ غرّلكو الشرود..
بين أحلامي-
وأجفان الشهابيك الجريحة
كانت يدانك تعلمُ الحكام..
فلسفة التوظل..
في بلاد مشامري
أوكندكرين فرائض عينها المماطر..
هوى أزهو احتمالي؟

* شاعر من سورية.

ومن كلِّ العروب
من كلِّ تشيع في القرايل التي
كانت ترقصها الصبايا
بين أوزني. وأشواق الصوب
وطن يُهرَّب من صوب
من جمع ذاكرة المراتب.
من أوانينا التي
ما زال يحفظ صمغها مغمساً
يُكرِّ حنائها
ظلماً الماه إلى يدك.
وانتو ترفشفين حممة الظما.
من الخبول
وطن فتول
وطن تسرب من هروق الطين.
في الجدران.
من أركان موقدنا المهشم.
من شقوق الباب.
في البيت الحزين
وطن وطن
والبرء رامنا.. وخامسنا الحزين
يا أيها المسكون بالثور..
تفتأ توفد الجمرات في كهدي
وتحكر روجة من راحت/
بأيات من الخبز البين
وتظلل لطلح من بنور صليدي، هشياً
على أكتاف (تِلْخات)⁽¹⁾ هَيْتاً
لتأكله كما أكلت بالشمع (المنين)
في الطين ولتحتي.

واسي، كلما اشتاقت إليها..
حورت جملان منزلة
ومدت في ظلال عيره،
فرح (الحميرة).
لتي / ما زلت مؤمها /
والقت، من ضفائر قمحا،
طناً
لثمر من عرائش سيزي،
عنباً ولين
يا أيها الطين الذي
ما زلت أغلى..
من قصور المخبزين
كان الحمام..
وطن من كفتك..
مصمماً بأداء التصدد..
عبراً لتي، كمين حبيبي
ويروح يقد، من ضلوع الناس..
حيات الديك
الطين أحلى..
من رخام المطهرين
ويصير أشهر..
كلما عادت
تشكل، من طراوته، الصبايا..
أمنيتي / عند أقدام الصاخب..
حوض نعام، وآخر للترنل.
أو لخملة يمين
ما زلت أرسم وجهك الممدد..
من أبواب عروستي.

ما يَسْنَقُ الضياع
لا الموت غيبة..
ولا للحكوب، من أضفائه، آت
ولا للفتح البديل
وحبيتي،
ما زال يمسكني في محاجرهما..
يصيح من الق
وعلى الشوارد، من مناجيل شمورها، ..
فلق لتتلازل
ظريها، لئلا الدروب محلة
ويرث، من لثوائها، في الروح..
خلخال القطار.

النتيجة .. في مكتون الثاني - 2007م

لا جميل نجوم
صليت، على خديك،
عرجونا قديم
ما زلت أحفظه..
لهلك المشغول بها وملي / بأحلام المهاري
حين مكثا..
والعشاء يمانتان من العنايا
والرفيف من الأمان
والقواكه بسمعة، تضمنت على..
شقة البندق
طبخ (الجاك)⁽²⁾ / لهننا / البيهكن..
والمصاطبة..
فندما امتدت يد الرحمن..
لمنح، عن حقلينا..
وعن أهداب أمي، ضجأة،
دمعاً كثرهم
أفديك من وطني..
تدرب في الوطن
ولندا / بلندرة مطهي/
(مستأج) أحذيك هنا
وهناك، فوق الطاولات، يصب للأهراب..
من شربته.. هرقاً
ويشرب، من هم التاريخ..

الهوامش

- (1) أصبحت جمع سبخ بمعنى وهو الشربع
المعنى المبني من سبكته حيز الشرج الذي
تقوى عليه الفم الدائريه وسبب عليه في الشرج
أعثر لطيفه
- (2) جد، كلمة محليه، وهي من الموروث التركي،
تطلق على حسابات قطع الطرق

صديق الفراشات

□ صالح محمود سلمان *

إلى الصديق الشاعر الدكتور
فلاح ريان الدين

لا يعرف الانكشاف

قد نُظِّيَ مما ذلتَ وَضَمَّ
فيمسبنا السامرونَ هزلاً على شرفة السندباد
يُنادمُ في مَنزلة اليساري
سكناً له ككلِّ هندي النجوم
التي تلمسُ القادمين إلى العروس
في موكبٍ زائغ نبع ماء

قد لحازنا هضبةً في حقول الكلام
ضيوها الانتقاء الذي كَوَّمَتِ الدُجُجُ
علمها كهيف تكدو الألفاريدُ في نهض
تَوَزَّنتها الشرفين
ترقيةً من ضياء

-- 1 --

للفراشات سهدٌ يا أخي
يا نديمَ الليل
والحروف التي تفتح الضوء والمطر
بنياً على أهلنا
لَمْ تَهْمِ على شَمَرِ الأرضِ شيئاً
يُغازله شجرٌ يستبِرُّ برينوتنا
في حقول السماء

للفراشات نكولها حين تكتي
بما يمسكُ البرق من ضوء هتيلو
زيلة من هوائين
يا للصبر إذ إنهما راحلتان
المسحوق يعضن الكون
والنهض فيدارُ طلائعُ المصن سراً من المصالح

* شاعر من سورية.

— 2 —

ككيف تُرضى بأن يسكن الذئبُ

أصلاً على الحنايات

بدلاً من القلب؟

يا أيها الميكس بالمقولي من الثغر الأفرنج؟

لنبتدئ من ليالي الذئاب إلى ومض

ككنت ألتسكها ذات رؤيا

هنا أو هناك

وكل ما تشاء من الصمت إلى مهرجان الكلام

استبد لرويتنا القديم

إننا حمل البحر

والسمر الحلو إلى منقوش الليل

والشجر

والنوح من أول الحبر

والأغنيات على طرف الدهر

هل يكبر الطفل هنا سوى هلق

ذو باب الحنجرة؟

اقرأ الآن مرسحاً من الزهر

قبل الدخول إلى جك الأنس

والشرب

هو السكرتير شاعرنا جاء يحمقنا

مثل غني على غمره بسمين

— 3 —

هي ثمة بلهاء جداً.

غير أن الحزن منجزة يهرف القلب فيها

مثل موالٍ على شكو القلب

هي ثمة

لكن هذا الطفل خلف شباينا المكشوف يلهو

لم يكتفي ما تكسرت به يدنا من ثعب

ويطلى من أفق شفقت النوح

يرسم غابة من أفران المشي

مصفوفين من ضمير المباح

يُفردان على أنامل من حطب

لا تكتم السر الذي حثك يوماً لديك

انثرت مثل أشعة البلور

إلى ثوب المحكاة

كفي ثوباً عطوراً أو مرابا

هل يا ترى هن أكتائين

وقد رأين السر مثل النور

إلى شمسي الظهيرة

أو ككاشفة الجدول ذو مرافها الحنوي

على مشاوب وجشئين على مداها؟

هكذا عجزت النوح

أو ما جرت مثل الطير ذو النضر

لا تحزن

فهمرك موكل

وجهاً مدرك دافعات مثل أخيه

على قبي الكلمات

هي لعبة حقا - ولكن

إنها حسنة

نظر كيف ترسمها التصادم

فوق أوزان المنين البيض

بالمعنى الملقى في خرابنا

صلياً من جمان

للشمع لعبة الريبة

أن يملكنا رشقاً ذو قلبه البهيم

من عيون الليل

برفنا على كفتي دالكن من شوى

ويؤرق في حنايف الأمان

ما جلاء الحزن

يا للخصم

تحتل الحدائق بالبراري القلان الهمسات

تلمسنا الميون / الزهر

كفي ذاتي القصيدة مثل كوكبة

على دروب المساء

ويكون أن تجد الحماة في وحشة القلوات

بها مشرع الكفين

(حيها الله)

تندخل

يا نهدي الدار مؤلفنا جميعاً

ها هي الكلمات تخضع

ثم نسلمنا إلى حق القاء

— 4 —

للشمع ليقاغ الحياة

فدير إلى على ذلابة جنوة الصيوات

عمنها بصوتك

أخرج الكلمات من أرحامها

وقل: الطريق إلى الصلا

شوك وجمر

والترك وركك ما رأيت من القصود

وما ألفت من القهول

استل من ههنا ضوماً

كفي لحاوي صفة في الفير

ترسمها يدان من الصبابة والشد

ها أنت ذا

من كل نالدة كمل عليك سوسنة

لها في الضوق ضمير

- 5 -

سوف نمشي معاً في الطريق الطويل
سوف نمشي معاً نحو تلك القناديل
في جبهة الليل
نساءها ضحلة من ضياء
كلمنا أن للروح زينة
بمصباحه يهزم المستحيل

- 6 -

ونظير من يدلك الفراشة باتجاه الباب
لستجيب للمسألة بين مولدك والحكاية
ثم تفتح الصالح
بين كوكبي من الأصوات
والعلمي المعلق في ضياء من ضباب
لا لا ثم ذلك الذي
إن كان وزناً صدرة
بعد اندماج الصوت في وادي الصدى
طيراً على حسن القصيدة
طافحاً بالخشنة
في أكن الضباب

- 7 -

ثم يمضي بك الموج
نحو الصنمين التي حكنت فيها شراعاً
نهادلك الأفق في نجوم حكنت أذنتها
أي غمر مضي كان يجري إلى لجزء
لا يمي كنة أيامها؟
أي يحي هذا يحمل الشمر بكرة من مرابا
ويمضي إلى لفتي شارم
مثل طفل صبي جري
حلف لمبرو الهارئة؟

- 8 -

في وسايا ملائكة الحب يا صاحبي
حكمت حبة
فلزوما
ثم زد ما تشاء على مقنتها
إن ما سوف لتريكة في البساتين
يزهو على الزهر في عهد إشاره
واسمكب التفت من دنيا
كفي كسبون البصر إلى سحبر
حين يمزجه الناس كالخمر
في صنفهم
ينتشون لهدو إلى كوكب الشمر
يكنون للثلاثهم فوق رملي للرواق
ككها يطهروا إلى زهرة
هوى نثر الحياة

قصة مقاومة عودة الروح

د. يوسف حاد الحق *

لا أبري كعجب حدث هذا دوامه عجب تصعب بي هيتحول السمع إلى دوي، والرؤية إلى صباب
ثم أطلقو بهمة فوق غيمة شميقة، فإذا بي أصبح في فضاء ضيق، بعير حدود.

ههنا يظهر نور بهر يغمز النجوم، ها حدي عمد نوابؤ صرخه، ذات لوني عرييه تمتد على
مدى لرويه تسرق على الرعم من صدمته. يسر عجب لحظي يتبدى من ورائها ما لم ير من
قبل ولا خطر لي ببل

شجرة بسقه وزهه الضلال لكعبه ليست كفاشعرب، تجري من تحتها بهار ليست
كفأهرو ماؤه المتحد من سموح عليه، برصف رصم في صوء، ليس كصوء الشمس أو صوء
الشمس سداح من حلال البوامه سميت يديه تدفع بالظري الى حدي شرفت كثيرة بدت تحب
الأشجار الطليلة. حمله داسي بهية وحوهم بكفد بشع نوراً لكفاني أعرف ملامح بعضهم تملأ
أعطفهم سمادة عامرة، بدت واضعة غير خافية.

تسببت الى صوت يسررب ان داخل رسي يحسني ولخص دون ان يجر نادسي فهو ليس
كصاواتنا التي نهد، بيد أنه جلي واضح إذ يقول

«أهلاً بك الإنسان الشهيد»

تلمب حوسي دهشاً ككي رى مصدر الصوت ولم يتوجه أذابت دهشتي حين لم حد بالقرب
مني أحداً

تأكدت عندئذ ان الحجاب موحه إلي. ها صببي مريج من الحيرة والحواف، لاطلاقه عني
لقب شهيد، هيأ أرى اني حي أرزق، ككيف يكون ذلك؟

تسابلت وبكس في اللحنه رائه وقع بصري على ككث متسرول بالور أو لعله هو نفسه
ككث من أسور لا ميبيل اني وحسه اذ ليس في قاموسي اندي عرف ما يؤهلني للتعبير عما رى.

* كاتب وروائي فلسطيني مقيم في سورية

بعد أمي 'فركبته' بعد لأي ورثته بلحن وحده من هذا سمب ملاك. جل لاندوس يكون هذا الذي 'رى واحداً من الملائكة الذين قرب عنهم في كسب الأقدمين وفي كسب السماوية ككافة، وعكس ما هي مساسه ن التقي ملاكاً أمل ما الذي حده بي إلى ممكن تقبله الملائكة ١ وارا بالصور يتسلل إلى رسمي، وكفده عرف ما يدور في ذلك اثر سبباً قدس

... أنت ترى ملاك بالفعل 'به' الشب الخلية ولعلم ما من شيء يسر ولا سرع من الأنسان من عكسك إلى عكسك اد هب عكس متداخلين وكسبك يحكم تكوينكم شتم سدين سمعتم من الخلب، لا ترضون ذلك يرضون واحدكم حين هذه للحنه، وفي المحل لني ثلجه ككلمة البصر يرضون ميتاً في متقلاً إلى العدم الذي يرى الآن لا تعلم ما قرب إليه من حبل الوريد... ٢

وقبل أن يسألني أي سؤاله عن سبب مجيئي إلى هذا المكان، ويهدد السرعة الحارقة، سببتي للإجابة

... أنت ميت اليب اثر استشهدك ما تم ذلك عن سرعه وصولك هنا قول لك من الروح لا تحصى مطلق المساهة والرمز بلعس الذي تمرهون لدا، فهي نيل على الفور، المكس الذي يبعي وصوله اليه

دركت من الحوار الحاري بيني وبين الملاك، سمح تحصر فكرياً، بعير ما حاجة لأذن ولا للسن

إذن هي تشير بسرعة الضوء... ٣

أجاب الملاك ساخراً، على الفكرة التي خطرت لي

هذه 'يعد' واحداً من مدعيتكم الصيقة ان حسبتكم، يا هذا، غير حسباتك، والأمر لنيما يختصه على أية حال، سوف يمكنك أن تفهم هذا فيما بعد متى...؟

بعد أن تناهض على وضعت الجديد، وتكلمت معه... ٤

تسلطت في حيرة

... ولكن هل أبي استشهدت حقاً؟ إني لا ذكر كيف حدث ذلك، أو حتى أن كان قد حدث فعلاً ٥

ككل الذي 'ذكره' بهم ككسروا سدي بهراوانهم الخلية ككفت: أهقد صولبي لشده الألم الذي استمي ثم ككفت قنده مره جرى لأن حداً من هذا العالم على رجه وبعليوانه الجسم و نريد لم يسمع صومي لم يسحب لدا اسمعني وإن كبر بعصهم عمد إلى القول ثبته بدمه

... مسكناً أتروون إلى مأساته المروع... ٦

فيما قال محض آخر، إرماء لصميره

انه لمظلم ترون الى سموده هيم تتكسر عظمه كالحطب الياس بعد ان حبيب وهو
يشائل. ٩

قلوا وقالوا وقالوا

بم تكسر لأقوال سعتت هي م حنح اليه بطريقه الحنح بحنن هيمي ماضي بجوازحي
جميع عن منقر لي من بني يديهم نعم الله علي حرا بنوبه اعده راقعه اوكن حر ما سمعت
لحظة دخولي فيها ، صوت أحدهم يقول مزهوا

- تكسرت ساقه يا سيدي- فكان يشائل هذا بشراسة. ١

وصوت مختلف يرد

- ولذا تم تكسر رأسه يا إله هو بدلاً من ساقه ٩

حسست لثو وغيل ن سمعه يقول شيئ حر بصرته حسعته على م ر سي ولم اشعر بشيء ،
بعد ذلك

نسلل إلى راسي صوت الملاك ، يقول.

- فكنت سبوح صربات لا صرته واحدة. ٩

وددت لو عرف اسمه لمريد من الاستداده عم حدث بعد ذلك لكفه بدوسي بقول

- نعم فكنت سيد ولتكفك ثم تشمر الأبالأى ، قبل ان تنصي بعيك

قلت مستغرب

- ولكن فكيف عرفه اب ذلك يا سيدي ، وب الذي صررب ، وليس اب. ٩

قال بيرة استبه وامعنه

- لا نقل سيدي ، فاب لست سميدك هب لا سيد ولا مسود بن المخلوقات ثم نحن مرفيقكم ،

وبرى ما يجري عل ظهر كوكبك المضي

أصبح يستنكر

- ترون ما يجري ، وتستنكرون عليه أنتم أيضاً. ٩

- لكي يصطرع الحير والشر.. ١

- يصطرع الحير والشر لقد كن حرب بكم ن تحملوا عاني الأرض ساقله ، إذ ترون هذه

الفلالم الوافعه على صعيهم من هويته على فقيرهم من عيبه من الممتري على صاحب الحق.

وانكم - هيم ييدو - تقادرون على ذلك.

- سيحدث هذا حين يأتي تواه

- ومشي مياني ذلك الأوان بالله عليكم

- لا نتعجل الأمور ثم لو ن هذا حدث من قبل هل كن يسمى لك ن بمشي شهيد نحشر مع

الأنبياء والمسيحيين. ١١

قتلة هم قتلوني إذا كن من تقوله ضعيف عن حكيه استشهدي

- ليسوا وخدمهم من قتل

- 'عرف ذلك ولكن لأولئك حسد منهم واعتبراتي حملهم يلودون بالحسنة، 'و يحجرون' إلى

السلة

- اعتبارات حسنة

- جل- وهم يرونه جديرة بالتصحية بأوطئهم ذاتها من أجله.

- لكنها غير مسؤفة، تدل على قصر في النظر من نوع يتجاوز المقول

- هم لا يرونها كذلك إذ هم في اللامعقول.

- حس الملائكة في السماء يعجب لصرفهم فلتد كن في مقدركم حسب الموقف مد

ومن بعيد حتى قيل رتدوا من الشرق والمرب لسم كظيم يستعشروا عليهم، فيما يتم في أسرة نومكم تزعمون في كل يوم أضعاف ما يجهلون.

قل لي ماذا تصنعون هؤلاء الذين تحبون؟ ولماذا انظرتهم هذا الوقت كله؟ وما الذي تتطلبون؟

- نسألني وأنت الذي يعرف عن أحوالنا هذا كله؟

- على أية حال، إنك يا هذا، لمو حط عظيم.

- حتى بعد تفسير عظيم سابق- وجمعتي.

- أجل، إذ أنت استشهدت وفي يدك حجر تقال به

ثم مصيف في استعكر يمزجه شيء من السحري بعد هنيهة صمت

- مع أنه كان في وسلك استخدام سلاح كثير عليه بدقه قبله لو بهم يمازجهم اني لا

يعرفون أين يمشون، مكنوك من ذلك

- وأني لست متأكد هذه وتلك والتفتيش على الحسور ونفذ العبور على قدم وساق فأنتم في

كل مكان؟

- لن يقتني الآخرون السلاح إذا؟

- لهم من أجل قتال الأعداء يقتنيه الكثير.

- يعرف هذا أنه لقتلهم فهم يبيعكم إن باسكم ببيعكم لشديد 'و هو ليعرض في المناسبات

العامة والحامسة، ابتغاء الزينة. إلا من عصم ربك.

- إنك تخرجني يا سيدي.

- وهذا الذي تملكون من ذهب بالوانه المختلفة الأحمر والأصفر والأسود وهذا الموقع المنير

الذي تحتلون من الأرض؟ ثم لا تحيدون استخدام م تملكون 'تدري لماذا نتم مستضعفون في

الأرض برغم أسباب القوة المتوفرة لديكم؟

أليس من عرفة؟

- الأنبياء معتلون على كل شيء. لستم على شيء إلا على الخلاف
- ها انتذا أيها الملاك الطيب، تعرف كيف تدير الأمور عندنا
- ليس هناك، يا هذا، ملاك طيب وآخر غير ذلك، الملاك هو الملاك
- سب لاتبس الأمور عليّ ولكن هل لي مدّا سميت بشوئك اسمي محفوظاً إذ استشهدت وفيّ
- يدي حجر، مجرد حجر؟
- أجل لقد لك، فقد فكر ذلك جبرلك من رقتل وسمت معتبى وزه الجديس، شأن الكثيرين، أولئك يجهلون كالأغائب، ويموتون كالجردان.
- وماذا بشأنهم، في عرفكم؟
- إنهم لا يصفون شهداء ولا يدخلون من ثم هذا المكان من مصكوت الله
- فأن يذهبوا إذن؟
- إلى جهنم، وبسر المصير والاسمير أولئك الذين يدعون إلى مصالحة مع من فعلوا بك وبأمثالك
- هذا من رسوك إليهم قبل ذلك فكيف فعلوا بالكثيرين من قبلك، بوسائل مختلفة
- هي وسائل إجرامية، ووحشية، أليس كذلك؟
- ولكن ما جدوى اضلاقي هذه السمات على تلك الأفعال؟ ثم الاقتصار بذلك؟
- فكنت حول صوال الوقت من مدّ بصري عبر البوابه الضخمة، حيث استحدثت المشهد
- الرائعة هناك على قلبي ومشاعري
- فلقد هممت أكثر من مرة اجتير البوابه حلسة واقتصدت لا أن الملاك فكيف يهون بيهي
- وبس لدحولي بيده حزمه ثم قلب حبراً، ربما لكفي يصح حدّ تحولاتي الصبيديه
- نريت به الانسار الذي خلقه طوعاً فربّ امر موتك، أو استشهدك، ثم يتأكد تمام بعد
- ومتى يتأكد ذلك؟
- متى فرغ الملائكة المختصون من تحريرهم بشأنك
- تحريرات؟
- نعم، تحريرات
- ها أيها؟
- ولكن اسم وقوي بي يديك الآن دليل قدّج على انتقالي إلى الملأ الأعلى؟ بل السبب الذي
- إنساني بهذا أضف إلى ذلك تحطّم مجتمعي أيضاً
- ليس ذلك شرساً لارماً، فالتأنيده، يعملون الآن حدهين على ابتدك.
- وهل يمكن أن تعود الروح إلى حشد قد نهشم، ولم يبق فيه موضع لجراح جديدة؟
- ما أكثر ما يحدث ذلك وما أيسره إذا كان أجلك ثم يحى بعد
- ولكنني أوترّ البقاء هنا

- ليس الأمر بيدي أو بيدك فالرب، فكيف عليك أن تعود من حيث أتيت وإلى أجل مسمى
تعي إلى ن تلقى رحمة، هذه المرة في صديري أو قسلة رجس توهق نفسي، أو عصمة
رشاش عوزي نصبر على أيدي الجدة الذين تركت لهم الحبل على العارب، أو من يسلمني إليهم ممن
يرحمون بهم أشقه؟
- على رسلك أيها الشاب، ألم تسمع بأن الله يعهل ولا يهمل؟ لك أن تثق بأن عقابهم انت دوم
ريب.

- علمائتي وألجت صديري، ولكن متى وكيفية؟
- هذا ما لا أستطيع كشف الغطاء عنه.
- أقرب أم بعد؟ ذلك اليوم الموعود؟
- برونه بعيدا ونراه قريب، والرمس في حبيب غيره في حبيبكم.
- ومن سوف يفعل ذلك؟ لرائل، م طوف؟ م هجوه الأوزون؟
- بشر منكم سيفعلونه، وما هو صرايح صوي ضائع العد الآتي
تلمت ملالك لي دحيه جرى في عمق الضفون انجذب لب حستت ضفب لونه يقرأ في لوحه
كلمبوتر، ثم اتجه نحو، ليقول لي، وهو يشير إلى البعيد
- انظر هناك، يا هذا.

ظنرت بي حيث أشد لي هذا رأيي إلا أن ري حسدي علي مضافة مني مسجتي على سريري في
عرشه بيضاء، ومن حوله أنبه ومعرصت يرتدون حميف ثيد بيضاء، يضعون على همي وأنمي
جهره معقدة يدلكون صديري ويحيطون رسي من نون ن حس بانيهم
تصاعدت دهشتي، وأزاد وحيب قلبي الذي نسبتة تدمر، ولم شعر بوجوده في صديري، مد
لقتي ذلك لملك، فكيف بي ري حسدي عن بعد وكيفية حسد أسس حر؟
نظر إلى حسدي من عمل شاهدت يجري له ومن حوله بيد ن حميف ملالتهدم به
اكتسحني حميف ضاعب كدلا عصير، اكنادي فارقه دهرأ الشوق الحراف إليه يغمري، لو ابي
أعود إليه.

اتجهت إلى المللك، نظر إليه مستوعف بعد ن شعلت عنه قتلها، فكيف يرفقي بامتداده
ملالتيه رائحه ثم يشير إلي قنلا بلهجه جازمة.
عد من حيث أتيت أيها الشاب ذاك هو حسدك لم يزل حيث حزن أن يستشهد مرة ثانية إن
عليك دورا يعني أن تقوم به بعد
انطلقت كوميض برقي حفيف يتحد حسدي، بعد ن لوحك للملاك مودع بكف يدي، وأعد
إياه يعود في هريبة.

معراج الصحوة

□ عمر الحمود *

صوى الليل صفته الأول ورحل فجمع الضئب وراى روايته الجديدة وتضمن بارتجاع فقد عاشت معه سنتين ككاملتين بالآلام أبطالي وأمالهم

لقد احتد ، و وحدهم في دمه ثم رسمهم بالحبر والخطات ، و منح هيم من روحه ، فانبجوا في حشرته ضئب ما حثهم و حثوه وحملهم هيموه وضموحاته وروح بهم بإحلامه الضميرة والضئيرة وعلق في رقبتهم منه حمل قيمة وملكه البيله ، ومنحهم ثقتة فترجمو مضمونه حليته بن صلوهم و رعيت في وحلهم و حذثهم عن امر من مدي و عده و هرج ، بعده المنقل عنها فحشمت معه هرات يهض على شعب الروح فمحصر بيس الجمد وتألفت الرواية بها ، وصوت بالحياة

فكس خويبران حراً في مدينته الصحرأويه ، ففتح باب المعرفة الى حسب المقة المشرعه ، و عنأ البور واكتفى بصود مصبح الشرع الذي يمس عرقته ويحصر عهد عبد الشروق

فصبح في هراشه وحلق في يوم لديد اعترضته عده من صوت ميههم عريب يحوم حول عوفته لم يضى الصوت مألوف لديه وهد اعتد الاستيقاض على رهقه العصاير في الشره و جلته قروبي الربيع القريب بضمود السوق الجور ليع الحليب و مشتقته

مرد من عيمه فلول الشمس ونظر الى ساعة يده . فكذب تشر الى الثلثة ليلاً ، فجهل المصيح لم تراود لاديه ، وتذكر مراب للظلم سمعت هيمه ، وبوخر و شق دمه ؟

تذكر رجلاً لهدت المرعبه انهم ياتون في مثل هذا الوقت و يمدون لا يفل عن عدد صامع الجدين و قمعة سلحتهم تنس عن قدهمهم ، ولحق ثم مشر ما يشر قلهم منذ انشاق سراجي و م كنيته عن اعتقائي وقته باسم مستمر

وقبل لم يحضر شرو عد الصوت قوي واصف هذه المرة ، ميره ندم ، انه صوت حملوات تشرب رويداً رويداً و الحملوات قدم واحد ، يمشي على رؤوس صامع هيمه . لحظه صويل وصحم كدم يوجي وقع حملواته الممدود الثقيل ؟

فزال حوفه ، ونورد وجهه إته لمن حتم

أراد الاستطلاع لكلمة على ذلك قديلاً فليكن ما يكون فليكن الذي ما حشني عليه مالي لا ينجوز بقوداً سراً موت يومي ، و مملكتي كعب ومجالات نكوت في الحراة وللبيحت عن حبيب بورن ثقيل الشمس ولا يطلع بقومس ، وما مسلم محبوب من الناس ، ولا عداوات لي وسلمت عليه على الباب

و مرت لحفلات ترقب وانتقلو حلي بالماجات و ارسم انقاد على الباب ملا فراة نمر صحن هرة الضمة عظيم الحث حكمت نوقع الكاتب ، ويخفي وجهه قناع أسود بفتحتين عند العيدين ، وفيه بمية مدينة قاعلة تمحص موجودات المعرفة الصيفة بعني ذتب لا يهاب الخطر ،

صفت الكاتب نفسه و رسم في سره حفلات العواي به الممثل و ستعود حالي لوقاص و نعمت النص في سره انه سم صغيره

و تشد ففاح منه رائحة تبع رحيش فثش السنرة المشوقة بمسما عن الجدار ، عثر في الحبيب لأول على بطاف شخصيه ، يعود للكاتب ، ركضه ، وحسنت يده الحبيب الثاني هلامست بقوداً معدية قليلة ، لم يأخذ ليرة منها

و في الحبيب الثالث واحسنت بطافه دعوه لأسيبه زبيبه فتجه الى جيوب بيمطار ، ككاتب فارغة

سرع الى الحراة ، وضع عذمه ، قبله جيش من العوير و الصور لم يكرث به ، اصبره الى بوسنر والبعدت الهمه في الراويه قلبه فلم تزل له سره و تحنه ، فتظهر امرعجه من خلال حركته

لم ضوله في الراويه الأخرى من اليه ، وجد عليه دهنر وقارورة ماء ، ممسك القارورة بيده - حبتك ابتواليه تعمد المم - شرب به الشقي و مرر حوله قبل ان تبعتك الجلفه القليه ، وتقاد الدية على فلماً

ولا يعم الكاتب هل لعت ذلك سرراً م بظلم بصوت مسموع و سل اللص ، هاتقص للص ككلم من مستعم كحل الاحتمالات و رفع مديته الى الأعلى واستدار نحو الكاتب و هذا يمس الكاتب و قبل يهدوه المرف المظمن بعد ف رجل ، هذا لا يريد انشر ، ويوسفني بانك لم تجد شيمة في بيتي المتواضع

و حين رى اللص جماعة الكاتب زالت الرهبة عنه ، فضمنه المتكثرة وحدها تهمر به ان اصطر الى ذلك و بعد المدي و وقف بصم و حيرة - مسعته الكاتب بقوله انه مامت عبي اللص من الماء حتى ارتوى واتجه للخروج - يلاحقه بصر الكاتب بزوج استمره و حمله مرمي لعلامات معجب وإشارات استنهام ، فتوقف عند الباب ، وقال بعراية ككاتب مشهور ، و تحيا فقيراً في رنونة ١٩ .

فقل الكاتب بلملمر وعظم خلق لدى اللص رغبة الأصعب . لا تقلب مواجعي . هالشهرة لا تعني
المسي يا صاحبي

كلمه صاحبي لافقت قبولاً حسناً لدى اللص فهو لم يسمعه منذ زمن قديم ، وقبل ان ترعفه
الحاجة على ترك ادراسة الشويه ، وتجرؤ البخلية الى سلوك الاحراف هاحمي لدية في حرايب
تحت رذاته وقال بين مبهمة ضحك ومكشحات المشفحات التي تجريبه وميلع الجثرة لقي حرت
عليه . وقيتك لصعب على اثره نصيد الجوائر 18

ايتم الكاتب بمראה و جب سالتحدث بصراحة يا صديقي

لص اللص سدق وشيه هاقرب خطوه ان ستمع شوقتي للمعرفة

قال الكاتب صحت لمطالعه ترف لا يحظى به الرافض وراء الحبر ولا يدع من كفتي الا
القليل وما حصل عليه يتدسمي عليه المشر و هيه المضغضات لا تجبور حور السقل وسقات
السمر ، وميلع الجثرة ورعته بين الدائس و قطع مربي الوضفي بعد ان ضل اعتقالي

و هذا تقدم اللص كثر سره مواجته تمام شعر به حور اسبداً يختلف عن الآخرين
فسرع فسمه و دست سر الصبي على وجهه المني المتكدر . وقدم اعتذاره و رده قسم ابي
لص عادل ، لا اسرق إلا الأغنياء ، إن للفقره في مالهم حصه

علق الكاتب على هذه السبعه وقل المطالبه يهدد الحصة لا تكون يهدد العريشه . لو كانت
الدايه تسوغ الوسيله لتعليب عن كرامتي . وزعت قلبي للمنيح والتزلف ، ولت الثراء
- ان اتهمت كلامك ساتمول . او يقتلني الجوع

هـ اب حديث عهد بالانلاق سدد في العقد الذي من عمرك و هو تلك قوة حصان ومن
كدر في سبك لا يركض لحاله الطربه وكثره ان استمر كصوازي البرازي بهاره سيد ووقاد
ونيله بحث وطراف

و بعد نقاش منتصب ، تجلب موزة الكاتب انه فو غ راهد وشريف هاصل وقلب كمبر يشر
الخير ويظهر الجمال

و داحي اللص بعنه لو ملكت علمه ولسمه لدوحب الضمني والداني ، وصرت سيد رماني ،
وم يحبرسي علمه علي وكدي محتاج ييم انه هو المحتج فليس لديه صيغة لرائر او معده
لسائل }

وقطع الكاتب مناقشته عنده عليه قبول هدية ؟ .

وباوله روايت كتبه ؟

تملاء اللص وشرد في قبوله هي لا نهيه حمه سكر ان بعها لوراق و راعب قبلها على
محصن وعاده الكاتب بقوله حول الاصلاح عليه . فهي خير و ملح بيد

فوعد بذلك . وخرج

و في اليوم التالي ظهرت الوقائع أمام اللبس و شفق على الكتاب و قال عند كتمه لا يعدل حصنيه سرقة واحدة ، ياليتك يشرح بكسري ، مسرقه او حديقته بالحجف نحمله بعيش سلطان شهر او شهراً

و تميداً لئلا يقر مسدديت منها ككسب حدائث شيقه و متمسكه ولا بممكن الاستغناء عن جزء منها فقر وقر وتمعن في المحذور وابتعدت عليه انقرة و شغفت كلماتها براءات و قد ادبل و سعت رزاق عبر حدوداً و احرق قدحاً و علا الى حصان حديد

اتصل به رهيق السوء مسد ليشركه في سرقة ، فقدف في وجهه عذر ، حاف ان ينعثر و تعسبه الشرطة ، ولا يطلع على خاتمة القصة .

وبعد ليلتي فتح مكتبته شيب شتهه و فصول كسب الراوي فيه يهوى المملعة ، هتمليه في سادة او ساعدت معصرة تجارب عيشه غيره في سمه و سموات ، فكس حكمة تعسبي تحسب الوقوع في الملتبآت ، و لو تكذب حماقات تليها ندامات

وصاف في اجمت الكتاب ، و تبع نزويته بشعر و ادبش و شعر لث تصيف عمر او عمره و عند اشتداد العتمة و سكون الحرصه هتته الرفيق هتجهله ولم يرد عليه ككي لاتوته شملة او كلمه

في الليلة الرابعه فتح مكتبته ثالث ، هتته مصبونه و سلونه هبطله ككالورده ، بعيش موسم قصيرا ، و تقطر عطرا يتسرع مواسم طويلة

و مولى راسه صغره و المدييه في سبت هتخر و صغيه الصدمت من فتمه الاوضاع ، و ابخر ليالي في يوم روايت ممتعه متشككه و كان السرد عيه ذهب الابحر و الرحلات من السدداد و ورت الحيك و شهوة الكلام من شهراد .

و تكسرت العنقوت على دسه عرف العنقوت ، ولم يمتح له ، هتوه حميه و جهته هم يتعل عن الروايه حتى وصل الصبحه الأخيرة ككسب فصول بطله المسحوق تطابق مع سيرته و ككر و هر و لم يمرض نصمه للهلاك و المده و بحث من يامه يقوه عل و شكك من له شيد تحد جمع علب البلاستيك و قطع الزجاج للقاء في الشوارع و مسح بالور السيرات في الظفر حث و غسل الصبوع في المطاعم و صنع للعلاص لاسبل المتجه حتى حده الفرج

و حين للبس الى شيه عليه مسميه ، و لخت خواصر و فظكر و مراحت روتت الشر في نصمه ، قاصب الذبي حوله ، ولم تعمد ، و حضرت من فكن صي القيد ، و ككشمب ما توارى حلف احجب و حرمته على الاتعتق و الخروج من الظلمه فلا يمكن ان تطلق المدفد ككها ، لاند من مضم لم يقرع بعد

ودات ككذب ابهر

فصوبه براق مرجه الى مقدم المصوبة و قلب حوته رسه على عشب ، هتاف الده ، و ابطل الرقص ككما يقال 1

مرق قدعه الليلي بصبر ، و ككسر اندية ، و راح يبحث عن عمل بعيد عن رهيق السوء 1

هَذَا لَيْسَ

قلبي؟؟

□ إياك الخطيب *

تم قلبي إلى المشفى بعد أن تأزم وضعي الصحي جداً. كعب المثل نصبي الأخير. صعدت وصعدت في السيارة وسرت. رافقت موظف مهيب. حدثني من كل صوب، كان ذلك كل ما استطعت أن أحفظه، قبل أن أصبح في عالم آخر تماماً.

على سريره من كل ما صديقي شعرت أنني لا زال على حالي التي ألفتها منذ زمن بجهوتي وهيتي وميلديني، نعموني التي فاك عسى منها الكثيرون يقولون أنني ولدت من بطن مي معتقداً بكل عمواني وملازمتي. وكف من قلبي يوم قد لي نبي سامح وريز. وحرالاً د هيه بل بمصه. اعتقد نبي كعب هنتر في ذلك الزمن. ولم يصل الأمر كثيراً، حتى كبرت وحدث ما كذبوا يتكلمون لي به تماماً..

عبت عن الوعي بشغل كدمل وصلب المشفى بعد أن حجروا لي جداً كدماً يلبق بهما، حافظ الحرس بالمشفى من كل جهته. والسيارات قلعت الطريق. وكان يديه قلبه وس على عقب. الجميع كذبوا يتكلمون خبر ودي. انجتم بل سرب الحرس نبي ودعت هذه الحياة بكل ما فيها. منذ لحظة صعودي لسيارة. وبذوا الجهير لماسم الدهر والشبيخ. وما جعلهم على ثمة من حدوث ذلك. كلام الأصباء بعد أن دخلوني غرفة العيادة الموضوعة، نأبي سلافي وحه زني بعد لحظات قليلة. حدثت قلبي بملأ شبيخ. قلبي الذي لطاف حدرسي الأضياء معه، وصحوني بار. حري عليه له. لكفي لم ستجب، نظرت حتى على هذه. كفت أري نفسي ملووساً لا بحيمي شيء. ولا حسب حسد لأحد. والأبواب نأبي كدنت تفتح على مصراعها. وكانها هي الأخرى كدنت نأبي، حتى عديم حملوني إلى عدو. نأبي حرق قطرات حياتي، لم 'حين'. أو كبر ما حسن لطاف رافقتي نأبي سابقى كعب. نأبي بقوتي وقسوتي وهيتي. حتى بعد أن يوازي جسدي الثرى.

شعروا عظام صندري، وراحوا يمشون بقلبي كيف شؤوا. فهدد المرة الأولى وريب الأحياء التي سيتمكنون فيها من اقتصاص شيء عني. بعد أن اقتصاصت من من ريد. وكيف ريد وصعود

بجانبهم ويدؤوا يعملون مشرفهم به، على الرغم من قد عنهم بمشاكلهم في إيعيتي إلى الحياة وعدمهم يشعروا وبدا أنهم بأن قلبي يلعبت بعبسة الأحيرة وفي لحظته لم نكن مرتبقة، نهض حد الأنبياء مشرحة رزاعة قلب حديد لي. عنهم يجحدون في ذلك علم من مدونة كهدية سيرة المباح فيها بضد بضون معدومه. اشرعوا قلبي. ووضعوا لي قلب حديد، و حدوا يدنوس همي استلحه بهم كفي يجحدوا همي عزموا عليه وبعد مدعت وسعت حرج الطبيب من عرفة العبدية المرفقة، وقال للمطربين في الحرج حمداً لله على سلامة معدنه نجعت لعملي..

اشتر الحيرة في اليوم كدنتش البر في الشيم ولم يبق حد الا وتحدث به حصل وسعت مبيت العشر من يثثرون موتي لملثل فند الذي ثلثت وقلب وعذب

محت الأيد سريفة. وعدم حدث خالتي بالتمس، شعر الحميع ومهم اب باب حديني صمبح رجلاً آخر ارتسب ملامح العلية على وجهي اشرب من شراب مجهبي كليل صرت حملاً وديماً، رقيق القلب مرعب الشدة نشت البراة في عبي ولم يعد أحد يحتني عدمه بلحسي كما كان يحدث في السابق..

بعد أيام السداه، جلست على كورسي حديني خلف صولتي سوت زمني الي ضني بعد ان شبطتهم جيداً ورحت سدفتر ماضي العيد ندفترت طفيف فخلعت لسان حديني عدم عمت بابا يتكلم عني بسوء وكفيف شيب وراء فؤاد حتى رعمته على ان يعلق روجته كفي حتى ب بها، وعلمت نختقت عيتي وعرفت على الشهم العسل الذي كان يتلد فؤاد برشمة وحدت سبعية متعمر في مرتب دسم ولم يمر التحقيق مع فؤاد الذي وجد مشقلاً هو الآخر في ايوم التالي و غلبت القصية ندفترت كفيف حبروت محسن على ترك وضيمته، وكفيف وصمت به العرافيل فيما اتجه وكفيف جعلته يعود (على الحديد) بعدم جبرته على بيع منزله ومهاجرة البلد بعد ان سبج يمشي كدثمنون في المرفق والشوارع. كدت عيتي ندمم، بل نرفق في الدموع والأسى ود من تحول الدمع عدي في السبق الى لوح تلج متجه لا يدوب حتى عمتي التي تحرق حوي في آخر كمت قد سمينته. ندفتر كفيف صحتت فؤيلاً وضويلاً حد، عدمه خجوسي بأن الآن ب حمد بوي لا عرف ندا انتنتي موجه صحك ندرحة ريك انيهم، نكفي من عرفة ندمم باب ب حمد كفي مميلاً لروحة وزيمه ولاد، ولا يملكون القرش لا ان ندفتر تمام ايوم الذي جبرته حيرة حرس سودة روجته ود علم كهم هو متيم به سعد السيرة ذلك اليوم مدعوراً وعد ان يمينه كدلا هوح الا انه وفي ضريق المودة، نمرس لحادث ايم يودي بحياته، وكهم حوتت عليه روجته المسكينة..

ه مرة استوصب خلقي عدم ندفترت سعيداً، نيك سد محي يا سعيد، وكهم سبت لند شفاء في حياتك عرف كهم ظلمتك يه الإنسان الناح ي الله سعيد (ركه مشعر ييمشي الحيد الحيد ويقول رب المردة)، لا يحب المشكل على الاضلاق بل يتعد عبي ككل حاولت الاقتراب منه الكل كان بحد سعيد وداخل سعيد لا تجده عدواً وكراه متدن لعمله محلص لأسره ولو لديه مؤمن قريب من الله صدق. نوح، وزيم هذا كثر ما كان يعظني من ذلك الرجل وصعب له في ذلك اليوم ككسب من الموسوعات في صدوق سيزته، وتمكسب من

إلصق التهمة به وجعلته (يتخبط بالحوس) روثه في السجر كثير من مرة تشدد الشبهة به
 كني لا سس تلك البصقة التي روعب على جبهتي، ولم تشعب عليالي كل الصفقت والرضلات
 التي ملوثة به بعد ذلك جميعهم كذبوا يملون براهه سعيد بل جميعهم كذبوا يدركون ماضي
 من سبب به قتل ذلك، ووجدني مد من كفت حوب الفضة بحرية دمه، ولم يتمكن حد من دمع
 جمعتي الخليلقة عمت سعيداً بعب تعديب، وكلهم اقتراب موعد الأهرام بعب كعب ادبر به تهمة
 أخرى، وصيل من محظومته عدداً سعيد قتلته تحم بوشك على التفتن حاضه عدداً منته من
 الاستحباب ستة شهور كدمله وكفيع قتلته عنه الفلمن شهراد لنتهم والكفمن عدلته
 وبهدلته (ولشفت دمه) في مبي ب ب ربي مف كعب مصبوع بحق السماء بين كعب قلبي بين
 احتجب مشاعري هل احتدت في مضمون م معدة مني؟ لو وصعب بدالة العلم ككاه في لا فعلت
 ما فعلته، وكفيع حرمت روجه سعيد منه قتل تلك الداء، وكفيع مدت مع من حرقه قلبه عليه ولم
 يتسن له أن يراه وهو قابع خلف القصبين

أوه.. كفيع سيب معني ذلك الرجل، كفيع سيعتر لي؟

امتلات مشولتي ذموع، ورجب شج كعب الأضر، لثعب وجهي- شددت شعري صريرت
 العكرسي الذي كعب جاني عليه دلحلف وكعب على ركعتي عرقب دموعي وهبة نهيب
 على قدمي وانطلقت حوب الشوارع والحارات قصدت بيت سعيد- نعم سعيد سا حلمن ضميري
 من شوايب زمي المصبي، سا جملة يصمعي يصومني وليهدني ككهم بريد، لاهل بي م بشاه
 ساصع مبني بي يديه، فسعد له في أنجل للاقصص مني ورت رسم بداعيت سا محصل في
 معيكتي لحرم م- وجيب مقصدي تفحات عذما شحب ذهني اليك مشرعين ومعلم لحرم
 نحيم على المنظر بسره بعضهم يدخل- و حروم يرحلون، دخلت المنزل بعد أن نوصعت الصور
 بشكك جلي، وعرفت بأنه ماتم أحدهم. لكفني ما لهدت أن تسمرت بمكفاني عذما سمعت أحدهم
 يشور رجه الله تنزل على المرحوم سعيد، كفن مضطهد في هذه الحبة، مسوراً ككريب، وما هو
 بوزن سمع الكرم لعدلت التي واقف على اعطه قلب سعيد وهو لصف بمسه الأخيرة لرجل
 محتاج إلى قلب، في لحظة فيها من الإنسانية الشيء الكثير

عندما جمدت في مكفسي سرت دمعن حرقن على وجهي تحسست قلبي انقبض بين
 ملوحي، وايقنت حينها، بأن هذا القلب، ليس قلبي.

الغربة وأنا

□ نوس رجب *

إلى الشهداء الذين رصفوا ثمامنا الدرب بأجسادهم

إلى الشهداء الأحياء، أسرى أبناء فلسطين والجولان

مديهم وب عني هذه الحلة عبثاً * عرب منهم حكيه لصديقتي حسن ووشم و و

است أدري ماذا يحصل بي؟

خفص رائد في قلبي شعور بلحنين بحضرتي ارمع المد في غير وانه على شوافي عيوني

نصوح فزس الشهد لوانع عشر في الحليه المنشبه في دعل فرحيتي يستقر في بحضرتي.

عيا اقمعي ما شئت مي، وزعي على ككل من يشتهي تدوي تريفلي لا تبغلي لا تمعي. لا
تحجدي. لا نمي ولا نتخيري رد قفص عنيهم جوهر حميرتي ليصفوا فراض شهدهم الحاصه
بهم. وتايبي الدرب، لأنه ما زال طويلاً.. وعراً وشافاً

وتفاني جدي حيب آل عر سله صديقتي هل كعبت؟ ومدا كعبت؟ ولماذا لم تكفني؟

الآن شعر بسريه المده مجدداً يتدفق دعب خلف جدران ذاكرتي المشاكسة مدا ١٩٩١

أحذر كعب بعبه حبيبه بحضور مهيب 'ير دواني؟ 'ير شيتي؟ عطري حمزه شمعي،
ملوى ياسميني ووردة جدتي الحمراء؟ وكعب الى هولي حرجه الى دائره سور بحث عن
شقاق عشقي البيض جهره. يتعب الككل للحظه المفق.. وب ما رلت. 'أارب حول ما هوب منه؟
نعم إنها ميمتي السوداء تعترع مع باب شفتي لتصبح مريخاً جديداً تلدده هادي الآن
تثاؤد وتصور وتوسل إلي هيا يا صديقتي ما الذي تتظرويه؟. الككل في انظار دوران بونقه المشق،
التي تنصهر فيها، ليمرح مما، ككلاً متكاملاً كلما تروغيين.

ستسمع لاستغارات سوداني وتلصص من حد شقوق جدار ذاكرتي، هربا من شاب وسيم
يتعم بعينه الرفينة، عينية الشفتين، بصوته الداهي نعم اني عرفه تمام لكن هذه هي المرة
الأولى التي اسمع ايه بصمت عميق وبسامل وراء الكلاب هو المشهد يسبح اكثر وب واحد
من بين جمهور مشوق يتراوح عندهم بين الستين والسبعين بعضهم جاء بحكم معتك لهذا شب،

وبعضهم جاء مجاملة لبعض أصحاب القرار ، أما أنا فقد حضرت احتراماً لدعوة صديق صحفي مناسب بوقوع ديوان جديد لهذا الشاعر الذي اكتشفت أنه يدي العربية كتب يدي قصيدة نفا ، هاهو يقف على منصات جدران المصفاة ، وهمي عشق الكلمة بكل عموهيه وسطوعه وسراره .
وحدثني مام ابنس لا يقر فقط في ديوانه الجديد بطرب إلى الحصريين هذا 'فعل هذا' ناد
لا اذهب حلف سونه عبر يدي كلماته؟ ولعلهم بهيته تقدم بحدود

استغرب الجمع من محوله القرائي؟ أرجوسي ابتدي معه بريد نسمعه لكلمه هو عربي
ففتحنا محبي بقدرة السرية سللت بعدد وحده حلت معذب معشيرة في بيت اعتله الصغير ،
وأمة تنبخر بنوبه المطور بلاتين العر المنصه بالمرحز البري المعده بظهر النين والريوت هاهو
يمد ريشته إلى دوائه يشره هرس على سبوات النيس أنه يصر وجهه حاسه نور روحه ،
يللم المشاهد السواحه ظله مام شله عينيه بجمه ، بمره ، بظوره ، ويلقيه على بساط
جمر طابونه العتيق فيصنع خير قصيده ليقدمه لنا زعمه ، سحبه دلمه .

هاهو الرعيف الأول موشوع بوجه مع العربي وتوالي الأربعة من عرب ضوبه 'رتالاً رتالاً'
وجوه وجوه صورا صورا مشوقه مدم على الصواري سائم الاشتهر 'برلوسي لا تحبوا
بدماشي 'برلوسي' عيرسي إلى ممتلات توابتي في اشتهر امثلي من تجربكم من يدفكم من
مرايدكم ، لا رال الشاعر الشب يقر من ديوانه ولا رلب ب'بش حلف دفته ، شافره اسرار
عشق قصائده .

تمرت معه عقدا انفاق شتي قصيدته وب اعتدت معه لم استطيع اقتنه ديوانه لم يكن
في حبيبي سوى مائه وخمسين ليرة هذا 'فعل يا صديقتي بالديوان ومع عشيقته انقصده؟
هنا حبني تحب منه معلني لهرب مع في عملة تحلق الجمهور حول الشاعر شاء توقيع
الديوان .

اصطعبتها معي إلى حبيبي الشيخ القديم الذي شطبه له وعدا قيل أن يمارث إنه هناك يسكن
أحد حدائق السرية

كشمت عن وسيته لي ، شجعتني 'معه' يجب ن نتخذي موقفاً للتاريخ اومدا' لو فلفوف
بي ، من كند أنني سأذهب وراء الشمس؟

و من الأردن انني تشددت في به في حديثك لا مع مع ي صديقة ، وكأها تعجب نواة قلبي
مام ثوران قطران اسود متمرده تستمرحتي بصوت واحد اعليه . اعليه .

وقلتي يا حدي . هلتي بصدقة فطعم الحدود العربية ، فام معي حوار سمر ، ما هي فتحتي
نحت فيه معصمي ، وهماك علق على المبر . فقط حسر يفصل بيبي وبين سيله الظهر
سائوسي ما لدي بحلميه في هذا الكيس . حبهم ماريسي فتحو الكيس فقل هي مجر ،
ملايس عمرته سائمك ي صديقتي الحمية من المبر لم يكنشمو 'مرون ، ه ن سقل إلى
ممر جديد

بين جوار السعرة يظلمه ينظر إليه لا يحق لك المبور بهذا الحوار

لكن ب سيني ب عردي برهمني مظهره حيث

هل سبيلها؟ لا تفهمي به يوجد التفهيت تمنع مروزك؟

تلك كرتي قصيدة الشعر الشرب لا تجديله فهو مجرد مأمور هي تراحمي تراحمي سمعت عليه ورستت توجيهاه، خلست في ركض ميت م الذي عمله وند حمل وسيته في جعيتي؟ عني ب عيده ان هناك اب قصيدتي المبرية ب عهدته لقد جرتي كيف استقبل اللاجئين في بيت امه في السيلة في عام 48 عدهم نزلوا عدهم عراء مظلومي حطى لي عن سدنيته اني عبر الاحاي من حيف لمجوع مروحته لقد نزلوا بظلم م عبيه و جرحوا الحس وداسود دباوضهم المفسدقري لم يستلح الاحتفاء الا بقطعه من التحبب السري تمه بمسديل وعمره بللج ونشرف تحب الشمس حتى لا يمس حقه جبرتي به سلمه له قبل وفه لتقتل في عهدته موصي بهاد سدنيته في تراب حيف عند العودة. الا ر حدي جرح قبل عم سبعة وستين في نجارة الى لشام مع روجته الدمشقية وبقي هناك متحصراً بعد ضم الأراضي.

لم يشل ر يسجل عائلته مع الدرحس ليشركهم الاعشه. ولم يمتلك اية فعله ارض و بيت في انتظار العودة يا صديقتي.

مدا اقل ب صديقتي؟ لش وعدته هاهي على مرمى حجر مني و ب اعص صابني و صابك اسناني، واتحضر

مدا اقل؟ هل تزين الارادة التي حدثني عنها؟ مدا يستعمل وسمه جلدتي يسمون في هنريتي؟ مدا اقل؟

همست صديقتي السرية في دني لا تفكرتي يا صديقه سمعتك عليهم، هالحرب حدهه، هل تزين الشاحه الرفقاء انهم يتقدم بيضه. لكن يحب ر تحلي بالشجعه هب تقدم مع تلك الأوتار التي تنظر العيون هب هب يجب ر تتسلي عن بين الجموع هب هني في معاداة تلك الشاحه.

استسلمت تزين مكالمتي شقعه هريتي بينهم تطلب بجدار الشاحه، وعربة الشعر تشجعي تدعني شمع عبيه اقنصي بقوة على مورتك هب هب هاهي الشاحه تعبر بطله مصب مي حبت العرق، ابع مهب، زحف وعب، وكفن العمى صاب هؤلاء الجيود المترصين بجموع العائرين.

متر قليلة وتجور الجسر هاهي عيب سيدة محور تلتصني متسللة ترفع يديه متصرعه الى الله ليممي بصرهم عني وتكدر الأيدي في الأعلى بمتعلو صبيح وصعد فتطلق رصاصات، اركض أنا بمروعة الريح أشق ضيالك الصخب، لأعيب عن أنظاركهم.

ما زالت صرختي حين يدي- إنه جدي- لقد فعلتها يا جدي- لقد فعلتها يا عربة الشجر حكم طلب
في قصيدته

سرلوا الشهداء عن الصواري ويحومهم 'عيدوهم الى التراب، فالرحمن ليس ههنا، ان الرقص
هناك

والآن يا هناك يا جدي لقد نكحت وحسبك فعلتها وصديقتي الحفية

هل تعرفين ماذا يوجد في هذه الصورة؟

عظيم جدي وقطعه الحبل السري المعلقة امه وصيته سادته في "سهلة الظهر" في جبل الدار
وساندل صور لشهداء عن الصواري حكم طلب شجرة مخرج في قصيدته
يا جدي سأحفظك بصور الشهداء.

يا جدي سادته في مستحضر سلك في جبل الدار في جبل الدار



السندانية

□ أحمد حسين حميدان *

انتهت مجموعة من الرمي وانسحبت لثرمي بعدها مجموعة أخرى.

فصب قبل ذلك بقليل 'بحب عن المسدنية في منطقة شبه حراد. ولكن بعد اعلان قائد الثرويب عن منح حرة لمدة سبعين حقل من سحره سبب اسدنت بعشر فلفتت 'وقعت عملية البعث عنه لاسدنت الى دريتي يدقه حطمتي 'حيث 'نفسه عند ككل اضلاكي لكي لا يعترف سلاحي عن الهدف قيد شعرة

لقد دق قلبي لتحقيق الإصابات المطلوبة وفقا إلى مكافأة الاجازة حتى صدقت أنني حصلت عليها وحسرت بسرعة الجرف الى 'الامل والأحبه فمددني الجميع لاستقبلي في ميسيه بدامعتين تحمسي وهي تعلم على سمعتي. 'اني يدهشي ويدكرني بان الرجل لا يأس 'هم الصناديق. سوسس انني حبيبتك أثناء الدراسة في المعهد تصحك بواقعه السحر وتؤكد انتظاره حطيت ليعيش معي أجمل الأيام.

وقبل ان يرف قلبي شواقه اليهم عندي فند التدريب بصوت عاى الى حقل الرمي وهو يستحقر فوصدا هجلمت من رملاتي الذين انتهوا من اضلاق دحيوبهم مثلي وبعد الاحق من حديد بظماتي مغرب مصيلت علي عتدي بسلامه الى تلك الشجرة التي بذكره فند الدوره في اجتماع من فم وجدته حولي في ي يمكن لقد قبلت فند الدوره في ساحة التدريب

استعدوا جيداً - في الصباح ستهبون إلى السندانية لإجراء اختبار عملي بالدحيرة الحية بعد ان أمضيتهم المرحلة الأولى من الدوره

في الواقع لم ترك حقيقة ما قصده بالسندية ولم 'عرف ان كتب شعره 'او ي شيء خر التقى حوسي دحج عن بحوسبي به عند بذكره هو رب رملاتي قدمت متحصه لا عرف لعيوبهم حسن وعي مصوبه الى الأمام حيث ب الآخر قبل ان يلحق نفسي حد التدريب وهم مسي صوتي ان صكر يشهد به تلك الشجرة القويه المروجه تساءل عن علاقتها بالمكان الذي سملق فيه النار لكسي لم صل الى شيء انتهى الاجتماع ومن انتهي الى ي احبه مقببه حتى نفسيرات رملاتي ب تكنت لتقوى على بلوغ القيت سديشي ولید حمن ان يكون السندية اسما خر لحقل

الرمي وحين سأل وميليس كتب بعد ذاتي ثمة صعود إلى المجمع بظن الأول أي مناهة ورد عليّ باستغراب عن أي سيدية نتحدث؟ فتدخل الثاني ضاحكاً وهو يقول

لعلها بظن اسم المخلقة التي يقع فيها حفل الرمي لكن من علاقة السيدية بهذه اسلحة المخرقة حتى تسمى بسيدية؟

لقد سرسني الدهشة حقاً واستولى الاستغراب عليّ ولم استغلها هم ربه فيها ما كان غير بهوت صغيره وحباب منبعدة قليلاً وحوث بمصر الميتة والأعشاب الضوكية كوه الهجير فتشجعت فوق الرمال هل يعقل أن يكون عدد هي السيدية التي انشعلت بها منذ ختماع 'مر ١٩ لا لا يمكن أن تكون هي التي لا أدري حكم فكرت بها الجدي لم تصورف هكذا حتى قلبي عندما حمى صدر إلى حبه مثل عظمي معلق على عصديه ينظر بها ماذا يمكن أن يكون غير ثلثه أشجره جميلة فهو لم يرحل لثوبه ولم يقتنع بتجديدات الرمال الملتصقة حديثاً بصورف الحجرة العسكرية

ظنرت أن مدرب هصبلت لعله يضئف السر، ويحل اللمر الذي حيرني أنه قدم من ويعرف عقل شيء هذا ففقت سعي لتحدث إليه قبل دخول حفل الرمي لخصني لم فتح فتد من مشعلاً مع بقية المدربين لتلقي التعليمات والتوجيهات اللازمة من قيده 'الدور لتجهيز 'مور الرمي فتفتت بطريق أي الدائل محدث يسمي بالسيدية وهم يكونون هناك مبدئين حتى إلى طرح السؤال إلا أن سوسني حبيب هذه المرة يصم ولم 'خذ 'رمي في حفل الرمي في شجرة. وحين نأخذ وقت يتحدث مع بعض الحجاب قلبه هادي هرسني قد جئت ومصيت متوح إلى لا بزي عن شيء كان يحدثهم وهو يوم إلى صديق الدخيرة

حييته وأقرب منه ثم قلت له حصره الرقيب هل تسمح لي، حمت مأكلة هذه هي السيدية التي ذكرها لك في الدورة في اجتماع 'مر ١٩ انظر لثري بن كثر حول شجرة! رد عليّ ميتسما ليس بـ أول المستعربين وليس تكون حرمه بكتل تكلمه وتردق قليلاً هل انتبهت إلى السور ادي قد يلصق عند نزولكم من المبررات إلى الساحة هناك خلف ذلك المور سوجد السيدية وقيل أن فهم قصده انشد إلى مصعب المدمر التي تنتظر دورها في الرمي وانتمدعي لا خمد فوصفها بيده بكتلة صلت تتردد في 'دي السيدية خلف ذلك السور

ونمايت، ماذا تكون هذه السيدية حتى تحدث بسوق؟ ربه ليست سيدية واحدة بل أشهر من السيدس حتى ولو تكلمت بكثرة لن تحتج إلى سور يحيطها من ككل جهه قلب لصدقي ولقد بعد أن تحدثت إليه بما سمعته من المدرب

« تعال لري ممأ ماذا يوجد خلف ذلك السور..

— إلى أين منذهب ربهما يتقدون؟ في أية لحظة، وإذا علموا بعينهما سئمتم من إلى عقوبة لن يساهما أبداً

— لا تحمد صعود قبل انتهاء الرمال من الرمي

— أخي دعك من هذا الآن، واجلس لسطف أسلحتنا من مخلفات الدخيرة

قلبك لك من يتأخر

و ب قلبك ذلك دعك من السدينية الآن وفكر بالأجرة يد فتهمن ف ه ه ه وراح يصحبك هه سمعت ثم طوبو هه على ما بقي من الكلام بعدم تركت قلبه حيلتي في أقدعه بمراقتي ه وذهب سرورسي عده وانقلب بمرددي لأري هذه السدينية ما عسده ن يكون ثم يكن لسور بعيداً عن حقل الرمي كم لم يكن مرتعد كثيراً إلا نبي تصفقه كالمطر استجمع كل عوي - قلبي سررعت دهنه و ب نقل رحلي اليمنى عمد على السور الى الحية الأخرى ومرت الى الداخل بحوف هاتك المتر عن مخبوء رهيباً

لا نري لاد انتبي حقل هذا الحوف مع شعيرة م شعرت بمثلها من قبل عديم وجدت ممي مكسباً بعض بالقبور - دة حديدي مقفل - وقد نصرته شجرة سمديين كغيره فكنت ارماد ذهشة واستغراباً كلما اقترب من ه لا عرف ككيف امتح الأجر باحمر وراقبه حتى مدت حمراء مخمرة و حمراء معصرة لا وريت بحنيته لوجه رحيه بيضاء معقوب عليه بحث كغير اسم الله الرحمن الرحيم (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله موتاً بل حية عند ربهم يرزقون)

صديق الله المظلم

سدينية هه يرقد الرجال الذين توهبوا ليوفدوا مشعل النصر فاهاه جسد هه الأرض وارت روحهم السماء تذكرت حد اقربني الذي استشهد في إحدى المعارك فلا بد به ينوي هه وسك هؤلاء الرجال - لكمني ككيف سيعظم من رزيه منواه من هذه القبور الصغيرة المكتوب عليها أسماء الشهداء والحروب وتواريخ الاستشهاد؟

الشهيد محمد أحمد المقداد، منازل سهول فلسطين 1948

شهيد عدس علي الرشيد، عملية المرصد جبل الشيخ 1967م

الشهيد إبراهيم عبيد الدهمل، هوكة تل أبو القدي 1973م.

واحرون و حرون ككلهم قموا إلي من معان كهم، و صوات الطلقت مرالت تنرد مبعث من حقل الرمي.

الفضاء الاجتماعي رؤية اجتماعية لمسرحية السيد (*)

□ عبد الله الدرويش *

مسرحية السيد من أبرز مسرحيات بيير كورني (1606 - 1784م) (1)، وموقعها من إنتاج المؤلف الصادرقة، لما أحدثته من صدمة منذ عرضها، وكان إقبال المشاهدين عليها عسقطع السظير، إلا أن كورني أصيب بالإحباط، وصدم، نتيجة لما قبله من سرقته إياها، وعدم البراهة بالقواعد الكلاسيكية المتبعة في عصره وما قبله.

وتكن القاد أجمعوا على أنها أفضل أعماله وهي لذلك حديثة بالبحث والتحليل، واستكتاب ما في طياتها من مخزون...

وبعيداً عن الظن والتخمين، أردت الدخول إلى مفردات مسرحية السيد، واستكتابها بما تكشف ويسير أغوارها، بمثابة ذقيقة استقرائية، توضيح: العلامات المادية، واللغوية، والإيديولوجية، صم:

١ - الماخ التاريخي

الذي يحاول المؤلف أن يصمم فيه، أي إطار المرحلة التاريخية التي استخدم فيها العسرب والأسيس، وفي الجو المشحون بالبطولة والمروسية مداح يعلب عليه الاستقرار الداخلي من حيث عدم وجود صراع على السلطة بين الشعب والحاكم، لأن الحاكم يمثل الإرادة الإلهية

٢ - الماخ الفكري

الذي يظلم عليه الصراع بين المفكر الشرقي والمفكر الغربي، وتمثل ذلك في الحروب المستمرة بين الطرفين، وقد تحير لمرقته مؤسداً أن المفارقة أنوا للسلب والنهب (2) وليسوا من رجال الحرب وتكن من أصابهم به من هذه التهمة

* بحث من سورية.

(دور ديجي) من أمسيهقاء الحكومت الكشتر وحاشيت(4) إلا أنه يبقى نحوها ليس إلا

وكذلك إن عدّ الهجوم المعربي هو اختراق لهذا القاتون إلا أنه لم يستمدد بسبب أن القاتم بذلك ملوك يحاربون ملككاً، فلما اختراق تهما الصراع لأنه ضمن دائرة الملوك والعدد الملك ومن يتمر بأمره

وقد أفسد الملك على هذا التمايز بين الطبقت عند حديثه مع (دور ساش) فقال له

إنك تتكلم كهندي، وأنا حسب أن اتعرف كمملك (5)

على الرغم من أنه يريد أن يؤكد اهتمامه برعايه فيقول

إني أصغر على رعائي وأمتهم بهم وأحافظ عليهم كما يرعى أي رئيس الأمضاء الذين في خدمته (6)



تمّ تقسيم العلاقات في للسرحة وفق البرنامج الآتي

أولاً العلاقات اللادية

لا نستطيع أن نحدد بدقة إزاء هذه العلاقات اللادية هي الرابطة العنصرية بين مختلف أصناف الجنس البشري، ذلك أن منهم من يرتبط مع الآخرين بعلاقات مفتحة قد يحكمهم المصير أو العقيدة أو التسلمد

كما أن أصناف العلاقات اللادية تتنوع تبعاً للظروف الموضوعة فيها، فالطبقة الحاكمة لديها علاقات من نوع خاص، فهي تنظر إلى لاداء التي تدور في تلك تركيبها الاجتماعية العامة، فلا يتحدثون فيما بينهم عن النقود، بقدر ما يتحدثون عن المصالح والمكسب والمصالح

ناقصة بعد قليل عندما تحدث عن مسائله حدودهم في الدفاع عن ملوكهم وأمرائهم، وموتهم في سبيلهم(3)

ورفع في المعاملة مع نفسه والتاريخ. عندما ذكر ملوك من العرب في معركة، إذا ليس من عادة العرب أن يجتمع ملوكهم في معركة، ويكون لهم هدف واحد. مع أنه لم يحدث إلا القليل النادر مع الممارك التي شارك فيها الملوك أنفسهم.

ث - والتكوين الاجتماعي

إذا نظرنا إلى مجموع الوجودين في للسرحة وأعداء تسميهم ملكنا

- (1) - طبقة الملوك، الملك فريش، وأخته الأميرة
- (2) - طبقة الحاشية وهم دور المرتبة الأولى، ومنهم الكفوت، وفور ديجي، وفورديج، وساشي، وأريش، وشيمي
- (3) - طبقة الخدم: حجاب، وصفات
- (4) - عامة الناس ولكن الحديث عنهم حديثاً صابراً

وعلاقة هؤلاء فهم بينهم تتمثل في الأمر من لطيفة الأولى والسرور بالتدريج، بحيث لا يمكن للعنصرية الأدي أن تأمر الأعلى منها إلا من باب المطلب بالحق أو تقديم التصح

ويضاف إلى ذلك أن الطبقة الأولى لها صفة إلهية، ولذلك لا يمكن أن يتم التراوح مع الطبقة الأدنى معها بدءاً على هوانهم. فالأميرة لا يمكنهم أن تتزوج (دور روديغ) إذ هو من طبقة أدنى منها، فكلما السطة دجراً يسها وبين لرواج من تعب

بهذا بقي صراع السلطة محصوراً في عالم محدد لم يتعداه، فهو داخل الطبقة الثانية، بين الأدياء ثم بين الأماء، ولم تنتقل هذه العنوى إلى غيرهم، إلا إذا توصلد عند التعوب الذي بداء.

بعض المصطلحات المستخدمة

(4) - الحب كجرحه من الإثم يموت، وهذا ما قالته شيمين عن والدها وخبيبها على اعتقاد أن كل واحد منهما جزء من حياتها

فلن نصف حياتي هو الذي أرسل بالنصف الآخر إلى القبر.

ويضطرني إلى الانتقام، بعد هذه الضربة القاضية، للنصف الذي انتحى من النصف الذي بقي لي... (10)



والملاحظ كثرة ورود المصطلحات المعبرة عن الغادة بشكل أو بآخر، وإذا استمرسنا بعد هذا الضالتي

أ- المصلحة

(1) - الزواج كمصلحة و رغبة عند شيمين، يؤكد هذا نظرة الأميرة إلى هذا الزواج حين تقول

إن شيمين ذات نفس حاقلة، ورغم ذلك من مصلحة هي لا تقبل الدنيا (11)

2 - دفع الملك من خلال مصالحه للانتقام، إذ طلبت شيمين من الملك أن يستلم لوفده والده لأنه خسر بذلك من يحقق له الراحة

"... لقد مات أبي وأنا أطلب الانتقام له،

من أجل مصالحك أكثر مما أطلبه من أجل راحة نفسي

إنك تحسر بوفاته رجل لا مثل مكانته،

فستستم له يموت آخر والدم بالنم

أقول

أقول لا من أجلي ولكن من أجل تأجيل

من أجل عظمتك، بل من أجل شخصك

أقول - يا مولاي - من أجل الدولة بأسرها. (12)

والطيف المحكومة لديها علاقات أخرى تربط بها، تميز عن إشكالاته وضروعه، ويطلب عليها مبالغ الربح والجمارة المتلقاة بالتقود

ولذلك نلاحظ أن مصممة (المصممة) محكومة بملافة من النوع الأول الحانظم، فهي لا تبتعد عن ذلك الإقرار، ولا تخرج عن مصممة ومحوه

فيذا نظرياً إلى علاقة صامية كالحبيب مثلاً عند هذا المجتمع المعلق بتقريب، نجد أنه يصمم في استحصال معلمة

(1) الملك يحب من يحب مملكة و
هنا لم يتحقق ذلك فحسبوا لا يستحق لا يسمح باستكمال هذه الملائمة ومن يقدر بهذه القيمة؟ إنها من حب، هذه الأميرة التي تملكيت به روبريج تعان حسارة عن عدم التكاثر بينها وبينه من دور علمه أو إحسانه بذلك فتقول

- وإني دوماً أقول للفمسي ما فعلت لولة ملك فلا يستعطني غير ملك... (7)

(2) - الحب كمصلحة يمكن التبريد به، ضدي حاجة مادية أخرى، مع الأسف على هذا الفقد، وهذا ما عبرت عنه الأميرة نفسها حين قالت

إني أبحث على نفسي، ولكنني أفتقد أسفة. (9)

(3) - الحب كمصلحة يمكن وهبه للآخرين، هنا هي الأميرة التي تراجعت نفسها في حبها لروبريج، تحسب أنها هي التي وميت (شيمين) ولروبريج الحب، ولذلك لم تقبل باسترداد

- وحتى إذا تم تنويعه إرضاء لي، فإني لا أقبل استرداد ما سبق أن أعطته (9)

ث - المكافأة:

وهي ما يعطى من الأعلى للأدنى ، ولتلك أشار (دون دييج) إلى عدل الملك ومعرفته ، فقال :
 "إنه يعرف كيف يكافئ الخدمات الماضية (13)

إلا أن (الصفوت) أصر على أن للملك لا يعرفون كيف يكافئون ، فقال
 "وهذا الاختيار هو التلذذ القاطع لجميع رجال الحاشية على أن الملك لا يعرفون كيف يكافئون الخدمات التي تؤديهم إلى الحاضر" (14)

ومع كل ذلك يشير الملك إلى عجزه عن متضافاً (دون رودريج) على خدمته في سبيل نأجه ، فيقول
 "إن هنالك أشخاص من أن تكافئهم... وملطاني دون هنالك" (15)

ج - التهمة

وقد لاحظت وجود العنصر من الأمر في المراجعة التي قدم بها (دون رودريج) مع للفرية وانتصر فيها وأتى بالمكشوفين
 وصدت الصبره التي وجهت (الصفوت) إلى (دون دييج) قد مضت من الحسوة على عيبه ، هي سيف (دييج) إلا أنه رفض حده لأنه عيبه مشييه قال

"إن سيك قد أصبح حقاً لي ، ولكل من ستكون مقرواً

إلا ظننت أن هذه التهمة للشبهة قد حملتها بيدي (16)

ما كانت شيمين - موضوع التراع بين (دون سلتش) و(دون رودريج) - غنيمه للأخير ، إلا أنه رفض أحدياً بسد على ما ينظمه من حب لها ، فقال

إني قد أت إلى هنا طالباً غنيمتي بل لتبت مرة ثانية لأحمل إليك رأسي" (17)

ح - السلب:

وهو عملية مقترنة بالسبيمة ، وقد قدم بعمله (الصفوت) عندما سلب (دييج) شرفه ، فما كان من أبيه إلا مجابهة الصفوت والرد عليه بأن من يسلب الشرف ، يسلب الحياة فقال وهل من يسرق على سبلي شرفي يخلصي أن يخلصني الحية؟ (18)

خ - المطالبة بالعقوبة:

عند صياغ الشرف لا جد من المطالبة به ، ولذلك عاش رودريج صراعاً بين مطالبة حقه والتخلي عنه ، فقال

"هل أموت دون أن أطالب بحقي وأبسي على موت يخلصي على مهدي قضاء مهراً" (19)

وقد قدم دييج بالمطالبة بحقه من طريق أبيه ، وقامت شيمين بالمطالبة بحقها من طريق الملك ، والقضاء (سالتش)

تلك مطالب (الصفوت) بحقوقه التي له على الملك ، من تنييه للفرش ، وغرواته لأعداء الفرش..

تلك مطالب الملك بحقوقه من الجميع بملأه أمره

د - التصريح:

بعد أن أمان (الصفوت) (دون دييج) أراد أن يعرض الإهانة التي لحقتهم بشويج (دون رودريج) من أخته (شيمين) من إيقانه الشعور بأنهم أقل منه بعلمه عليهم ، فما كان من رودريج إلا أن انتقم نشره (20)

د - الإعادة

لاحظنا مسبقاً كيف ركز في موضوع الدين على (تمديد)، وهو نوع من الإعادة، فقد قال (دور ديج) مماثلين ولده

.. عب المس يهدك هذا الشعر الأبيض الذي أعدت إليه شرفه، مما قبل هذا الخد، حيث طهيت الألفنة التي معها شهادهك.. (28).

ز - الثمن

وهو ما يسهل الإنسان أو غيره لقاء خدمة أو عمل يقوم به، وقد نال دور رودريج نفس جهوده في الممرضة، باستمارة، وإسراء فكيف قدمت له شهرين بعد نصرته على (دور ساماش)

فكنت أكبر مغفلة شهرين

إن مدين للذين مما من جهوده النبيلة..

شبهه هي التي حزنها، وبهه هي التي لوفقهما في الأسر.. (29)

س - العروسة

يقدم (دور رودريج) بلائقهم لشرفه، حرم من عز شيء إلى نفسه حرم من حبيبته، فب قدم به لحساب والده انمضض على حبه. قال

لقد أسلمت ذراعي ثلاثقام لك على حساب حبي

فحزمتي هذه الذراع بخزنتها المجيدة من أهز شيء إلى نفسي.. (30).

ش - الفقر

وما قام به (رودريج) لفقره ككل شيء. قال معصية والده

.. فقد فكت كل شيء من أجلك.. (31)

والذي فقده الملك من موت سمد في تلبية دعائهم ملصقه قد عثر عليه في شحم رودريج قال دور ديج

ذ - الدين

تدخلت معصية الشرف والحب في علاقات المشايقة، (هشيمين) لا يريد أن يظن مدينة ب التهمة (رودريج) فقدت

فلا أبي ولا شربة يريد أن يصبح مديناً بأي شيء، لا ليهبك ولا ليهلك.. (21)

كعب ملاحظ العلاقة الجدلية في الدين بين الأب وابنه، وبين الملك ورعيته

هالاول؛ عندما تحدث رودريج عن والده

.. أن خسرتي الأولى قد أصعبت من الذين له بحياتي.. (22)

له قوله

.. وقد سببت لك ما أنا مدين لك به وزيادة (23)

وإد بالاب يقبض على ذلك بقوله

لقد منعتك الحياة وأصبت أنت إلي معدي،

ويقدر ما أجد أن الشرف أغلى علي من الحياة..

يقدر ما أرى الآن أنني مدين لك.. (24).

والثاني؛ عندما يطلب الوالد من ابنه أن يدين الملك بحياته لوته فقل

.. وأجعل ملكك يدين بحياته لوتهك.. (25)

وقد رد الملك على انتصاراته بقوله مبرراً عن ذلك

أجهادك لا تدرج لملكك الوصيلة..

بل ولا الأمل لسداد دينه نحوكم (26)

وما كان من رودريج إلا أن قل

إني لأعرف جيداً أنني مدين لملكك..

بالكم الذي يجري في عروقي والبراء الذي انفسه (27)

1. سلطة الأسرة

تعلقت بزواج الابنة التي يتطلب منها ذلك موافقة الأب وزمسه (37)، عند الطفوت والد شيمس.

ضم تعلقت بعد في التحريض على الانتقام والشر للشر الصبح ضم هو الحار عند (دور نيج) والد (دور رودريج) (38) ولها قاتل رودريج حكم سيكفلنا أبا لنا من الأم ودموح (39)

2. سلطة الأعراف

لو سلطة للجمع والأصدقاء قد ظهرت في المطالبة بالشار، والانتقام للشر، وغسل العار واضراد للمرحية يتأثرون جدا بعد يقول الناس، أي، بالمملكة الاجتماعية، فيها هي شيمس تملك نفسها ماذا يقول الناس إن أكلها رودريج.

.. إذا لم يطعن فما أفتح مصني

وإذا أطلعتي فملا يقول الناس عنه... (40)

في أجل ذلك تحاول (المرير) أن تجد لها مسووع في قبول زواجها وعوضها عن رودريج، فتقول

مصني يا مصني سوف يهد لك الناس
هنا

إذا كنت حنك ضد هذا الحبيب الرقيق... (41)

وعندما يريد (دور رودريج) أن يستشير حتى تقتسم، ما يكون منه إلا أن يقول لها:

ألهذا الدرجة أصبحت لا تخشين الملاة ولا

وإذا علم الناس بهرميتي واستمرار حركتي

فما أكثر ما سيوجه الحسد والامنة

السود

ألا فتنخروني الأغنى... (42)

إن ما فتحه في ضمن الكونت قد عشر
عليه في شخصك (32).

من - الغسارة

وقد اقتربت الخدمة بالحبيب، فتنازع ذلك الأميرة وشيمس، الأميرة تشعر بخسراتها لرودريج، وهكذا شيمس

تقول الأولى: أتي أرى مدى خسارتي، وأنا أرى قيمته الحقيقية... (33)

وتقول الأخرى: إن واجبي أكبر من ذلك وخسارتي أعظم... (34)

من - الاستقلال

بعد انتصار (دور رودريج) على منافسه (دور سانشي) نفس لا بد من حده شيمس عيمه إلا أنه يرفض الاستقلال بأي صورة كانت، فيقول مصانل شيمس

مسني، إن حبي لن يشتغل قط، لا
قانون المرحكة.

ولا رغبة الملك... (35)

ولملاحظ أن الملك استغل هذه الظروف فوجه رغبة شيمس إلى ما تلمح إليه شعور واستفاد من مشدرة رودريج العسكرية، فوجهه للحرب (36).



ثانياً علاقات السلطة

السلطة هي القوانين التي تحكم الناس وسيطرتهم وفق إرادتها، ولا يمكن حصر هذه السلطة بالمحكم فقط، فتعد تكوين سلالة عراف وتقليد أو سلطة مرة أو سلطة حب، أو سلطة صديق أو سلطة ملك...

ـ حدثنا من الحديث عن الاختيار الذي يثير وجدانك؛

وسواء أتمكن الدافع له هو الجمالة أو الجدارة،

هذه للملك علينا هذا الواجب،

وهو ألا نتنازع إرادته... (45).

وهذا (دون إرياس) يخاطب الحكومت أيضاً
حزباً -هـ على التزام أوامر الملك فيقول كولي
بهذا القلب الكبير أن يسمع لإرادة الملك

إنه مهتم بالأمر ككل الاهتمام وقد ثارت
ثائرة.

التي ستحول ضده بشكل ما لها من
سلطان. (46)

ثم يؤكد (دون إرياس) كلامه قائلاً
"... مهما بلغت أعمال المواطن من المجد
والعظمة.

فإنه لا يمكن أن يكون مدنياً له أبداً
يفضل.

إن من يحسن خدمة ملوكه لا يفعل أكثر
من الواجب. (47)

ومن سمّلت منعتهم لقيم للنك رأيت
(الحقوب) يقول

في مقصود الملك أن يتصرف في حياته حكم
يشاء. (48)

حكم رأيت (دون رودريغ) يحسب ذلك مبع
وجوده، فبلا

ـ إني مدني سلطانك

بالهم الذي يجري في عروقي والهوام الذي
انقسمه،

وإذا فتدوما في سبيل هذا الهدف النبيل
لا أتمكن قد تجاوزت واجب المواطن. (49)

3- د. سلطان الحب

هذا السلطان يؤثر في النفس أكثر من
القوانين الأخرى لما فيه من امتزاج بين الطرفين،
إلا أنه في مسرحيتنا سلطان يتمدح هو وغيره من
الرعيات الأخرى، أو بالأحرى يمه وبين الواجب،
وعندما يتدح من الألمان نجد القليل للواجب
يتقدمه على الحب. وهذا ما لوحظ عند (دون
رودريغ)، حكم لوحظ عند شيمين عندما قلت

ولكن في هذه المسرحية القاسية بين
الغضب والحب

أراه يمزج قلبه دون أن يتمكن من تشتت
عقلي.

ورغم كل ما نحبي علي من سلطان.

فإنني لا أتردد في اتباع طريق واجبي.

إنني لأصر دون تردد على حيث يدموني
الشرف،

إن رودريغ عزيز علي والمملكة التي أعطاها
له تمنني.

ولكني أحرص لجلتيه، ولكن رغم خضعت هذا
القلب علي

هنا! هرف من أنا، وإن أبي قد مات. (43)

وملاحظ أن الحب يمدح بقوة لتفديد أوامر
محبوبته، فهذا (دون سانش) الذي يحب (شيمين)
يذبح لتفديد رغباتها، يقول

استقدمي حبي للالتقام من هذا
الاختلال،

هذه لراعي تبلغ ذروة قوتها، إذ تنكس الأوامر
ملك. (44)

4. وسلطة الملك:

رصدت كثيراً على سلطة الملك، فهذا (دون
دييج) يخاطب الحكومت قائلاً

**قد فعله الحكوت في بلاطك تحت سمك
ومعرك تقريباً. (54)**

ثم شبه تهديده للملك وقد خسر الرائد
بمحللاته عبيد ضب (دور أرياس) عندما قال له
عليك ر محشى بمود الملك.

جبه قنلا
**إن يوماً ولحداً لا يضيع رجلاً مثلي
فكتبتها مطوكة كلها لمثلي
مستحك الدولة كلها إذا كان لا بد من
هلاكي. (55)**

وانس إن هذه الأسباب حثافية لأن يفسح
الملك الطرف عن قتله، وإن فكان بجبرائه
الشككية لشعر الآخرين بدله وبعثه عن الحق
ومصلحة الناس



وسلطة الملك متوجة بأدوات مادية ومسوية،
مثل

أ - القعدل: وقد توجه إلى هذا الملك لإحقاق
الحق، وإنصاف المظلوم (56)، وكان ذلك تابع لـ
يسمى العدل، وأوجد لذلك معاونين له هم
الشمس، و جهار القضاء، وهذا ما طلبته شيمين
حين هدما رودريج قضائية، فكانت

ومع ذلك الاحقك عن طريق العدالة. (57)
ب - القضاء: هو السلطة العامة التي من
خلالها يتم الفصل (58)

ت - والقانون: الملقب هو قديون قديم حتى
الملك يستطيع ر يحور فيه، وهذا ما نوجد في
قديون المرفضة التي طلبته شيمين من جميع
قوسن الملك (59)



ومن صفات هذا الملك العدل فهذا (دور
ديج) يقول

**إن هذا الشرف الذي يوليه لأسرتي
لهبرمن للجميع أنه عادل، كما يوضح
تماماً.**

**أنه يصرّف ككيف يحافظ الخدمات
الماضية (59)**

وهذه شيمين تصفه (بأعدل الملوك) (51)
حين مطالبتها إياه بالانتقام لوالده

وهو يطالب الرعب بالطاعة، والتي يزيدنا
الجميع، ككنا يطالبها بالخضوع ونكس
الخضوع صعب على النفوس ولذلك يموغ (دور
ساش) موقف (الحكوت) قنلا

**إن النفس التي امتلأت الأعمال الخطيئة
لا تستطيع أن تنزل إلى حد الخضوع،
فهي لا تدرك أن من مظاهر الخضوع ما لا
حار فيه. (52)**

ومن مظاهر عدم خضوع الحكوت لإرادة
الملك، أنه جعله مثل باقي البشر بهما هم جعلوه
في مصاف الآلهة، فقد قال الحكوت

**مهيا بلفت عظيمة للملوك فما هم إلا بشر
مثل**

**وقد يطمح في الخطأ مثلاً يقع فيه بقية
الرجال.**

**وهذا الاختيار هو الدليل القاطع لجميع
رجال المملكة.**

**على أن الملوك لا يمرقون كيف يحافظون
الخدمات**

التي تسدى إليهم في الحاضر... (53)

— استهائته بزيادة الملك يصمعه لـ (دور
ديج)، وقد دكر الملك بذلك قنلا

- (3) ومن صفاته **جسور أسور الناس**، فهو
 ديج يخاطب أبه قائلا
لخيراً لتأثت السماء لي فرمة رايته (66)
 (4) ومن صفته **الإعلاء**، فهذه لبيون
 تحارب الأميرة فتنة
إن السماء لا بد أن تصطبك ملطفاً وأنت
تحيين أحد الرعايا. (67)
 (5) وتظهر السماء يختلف من تدوير البشر،
 هذا ما قاله الملك (68)
 (6) والسماء تصيح (69) وهي كالمضب (70)،
 وعالما "شكرها" (71).

وأما القدر.

- (1) فيخس من نقابته (72)،
 (2) وهو "يخس" بالمصائب (73) قوم دون
 حري
 (3) وهو قنبر (74) ولذلك قالت الأميرة
أيها القدر الذي لا يرحم والذي يصرفه
يتسوه بين اختبارات شديداً وأمنياتي. (75)
 وهي حشرة أن القدر يعاقبها، فتقول ما دام
القدر قد رضي ليماطني (76).
 فجميع أفراد المرسمة يشرون بوجود الله
 سبحانه وتعالى، ويعتقون بقدرته المطلقة في كل
 الأمور، على الرغم من اختلاف التسميات،
 ولذلك يلتجئون إليه في أسوأهم المصيبة،
 ويطلبون منه تيسيرها وتسهيلها
 ومن هناك تكس مفهوم الروح، وقد تحدث
 عنه الأميره لربيتها لبيون (77)
 فكس تحدث عن المصرا، فقال دون ساس
أما زال يجرى على الاعتماد بأن جريمته
يمكن شغلها. (78)

ثالثاً العلاقات الإيديولوجية

تظهر العلاقات الإيديولوجية بأشكال
 مختلفة في المرسمة. فعندما تكس يتحدث أفراد
 المرسمة عن الإله فكانوا يكسبون عن ذلك
 بأوصاف متنوعة، فتارة (بالسماء) وتارة بـ
 (القدر)، وتارة بـ (القدر المسجل) (60)

ومن صفات هذا الإله

- (1) العدل، فهذه لبيون تطلب من الأميره
 وضمي لتتلك في السماء، فعندما
لا يرضى للمز أن يطول عذابه أكثر من
ذلك (61)

ثم تتولى الأميرة مباحية السماء التي تعد
 بالدواء والشفاء

أيها السماء العادلة التي تنتظر منها الياسم
 الشلية لجرامي

ضمي جداً للألم الذي استولى علي،
 واحطسي لي العلماتة، واحطسي لي
 الشرف. (62)

وهذا الملك يخاطب السماء أيما
أيها السماء العادلة إلى هذا الحد يقتصر
واحد من رمي

- في احترامني وارحمي. (63)
 (2) ومن صفاته أن مبه السمسة والشفاء
 فهو، ودرج يشعر ذلك فيقول
يا إلهي ليا للشفرة المبرية
في هذه الإمانة أبي هو المكن
ووالد شيعين هو المكني. (64)
 وهذه (الفر) تتحدث عن ذلك فتقول:
مسيدتي مهما صبت طينا السماء من
سمسة (65)

الهوامش

(٥) - مسرحية السيد ليمير كورسي - المسرح العالمي عدد 140/

(1) يعدّ ككورسي من أبرز شخصيات المذهب الكلاسيكي الحديث في أوروبا بعد بوالو. والفصل في ذلك للمدرسة الفرنسية التي أسسها على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو 1636 - 1711م في كتابه في الأدب الذي ألفه عام 1674م. فقلّنا فواعد الكلاسيكية الحديث وانهرق للوجود ومن اعلام هذه المدرسة الشاعر والناقد الأدبي الإنكليزي جون أوليفر 1653 - 1773م. والناقد الألماني جوتشيد 1700 - 1766م صاحب كتاب في الشعر وتقدمه، والأديب الفرنسي راسين 1639 - 1699م مؤلف مسرحية فينزا، ومؤيبر 1622 - 1673م مؤلف مسرحية البهيل، ولاهوتير 1621 - 1695م الذي تأثر به أحمد شوقي في مسرحياته.

(2) مسرحية السيد (195)

(3) مسرحية السيد (196)

(4) مسرحية السيد (181)

(5) مسرحية السيد (159)

(6) مسرحية السيد (159)

(7) مسرحية السيد (133)

(8) مسرحية السيد (134)

(9) مسرحية السيد (213)

(10) مسرحية السيد (170)

(11) مسرحية السيد (154)

(12) مسرحية السيد (164)

(13) مسرحية السيد (136)

(14) مسرحية السيد (136)

(15) مسرحية السيد (191)

(16) مسرحية السيد (140)

(17) مسرحية السيد (221)

ومن هنا كتب الحديث عن القاصّ "القاصّ المعادل" (79)، و"السماء العادلة" و"الانتقام العادل" (80).

ولذلك عدّ (رودريج) حبه ليمير (شيمين) جريمة أسماها (الحث بالهد) (81).

وإذا نظرنا إلى كثير من المصنفات المطروحة فهي تبني على هذا التحور عن الأديب الميمي. كالأمل والألم والقلق والشرف والحب. والعار والسمعة والفرح والحسد. حس ليس الشباب السودا (82) ضحالة جزئ تعبر عن هذا المهم الأيديولوجي.



وإذا قلنا النظر في هذه العلاقات الثلاث

نجد أنها مرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً. وإلى جانب تعبر جميعها عن التحور الأيديولوجي. إذ إن المصنفين، وإن كانت تصدر جسيمها عن التحور الأيديولوجي، إلا أنها - وأخص المصنفين المتعلقة بالواقع المادي أو السلطوي، أولت مصوغها الأيديولوجي، الذي يمكنه من الاستمرار أو التراجع

وتلاحظ أن المسوغ المعكري هو الذي يحكم جميع تلك العلاقات، ولا تقوم أي علاقة مادية أو سلطوية من دون هذا المسوغ، وهو كائن حياً، حتى المازق يعد له مسوغ فكري. يستلزم من خلاله الاستمرار في عمله. وكذلك سلطة السلطة تجد المسوغ الذي يحفظ كيانها ويستمره

والعلاقة الوحيدة التي تبقى مبددة لا تطبق هي علاقة المصنف. إذ يمكن أن يبقى صكلاً موضوعاً على الأرض وإلى ضلالي مبالغاً للتطبيق ومتمسكاً للقتل، إذا لم يرض الأفراد بقبوله واعتاقه



- (18) مسرحية (المنهدة) (151).
 (19) مسرحية المنهدة (145).
 (20) انظر مسرحية السيد (148 - 151).
 (21) مسرحية المنهدة (178).
 (22) مسرحية المنهدة (182).
 (23) مسرحية المنهدة (183).
 (24) مسرحية المنهدة (183).
 (25) مسرحية المنهدة (185).
 (26) مسرحية المنهدة (191).
 (27) مسرحية المنهدة (192).
 (28) مسرحية المنهدة (182).
 (29) مسرحية المنهدة (186).
 (30) مسرحية المنهدة (183).
 (31) مسرحية المنهدة (183).
 (32) مسرحية المنهدة (185).
 (33) مسرحية المنهدة (189).
 (34) مسرحية المنهدة (215).
 (35) مسرحية المنهدة (221).
 (36) مسرحية المنهدة (223).
 (37) مسرحية المنهدة (130).
 (38) مسرحية المنهدة (141).
 (39) مسرحية المنهدة (179).
 (40) مسرحية المنهدة (153).
 (41) مسرحية المنهدة (172).
 (42) مسرحية المنهدة (178).
 (43) مسرحية المنهدة (171).
 (44) مسرحية المنهدة (169).
 (45) مسرحية المنهدة (136).
 (46) مسرحية المنهدة (146).
 (47) مسرحية المنهدة (147).
 (48) مسرحية المنهدة (146).
 (49) مسرحية المنهدة (192).
 (50) مسرحية المنهدة (136).
 (51) مسرحية المنهدة (163).
 (52) مسرحية المنهدة (158 - 159).
 (53) مسرحية السيد (136).
 (54) مسرحية السيد (165).
 (55) مسرحية السيد (165).
 (56) مسرحية السيد (162).
 (57) مسرحية السيد (178).
 (58) مسرحية السيد (190).
 (59) مسرحية السيد (206 - 201 و 215).
 (60) مسرحية السيد (215).
 (61) مسرحية السيد (135).
 (62) مسرحية السيد (135).
 (63) مسرحية السيد (157).
 (64) مسرحية السيد (143).
 (65) مسرحية السيد (180).
 (66) مسرحية السيد (181).
 (67) مسرحية السيد (213).
 (68) مسرحية السيد (220).
 (69) مسرحية السيد (216).
 (70) مسرحية السيد (216).
 (71) مسرحية السيد (198).
 (72) مسرحية السيد (131).
 (73) مسرحية السيد (143).
 (74) مسرحية السيد (208).
 (75) مسرحية السيد (210).
 (76) مسرحية السيد (211).
 (77) مسرحية السيد (155).
 (78) مسرحية السيد (157).
 (79) مسرحية السيد (140).
 (80) مسرحية السيد (162).
 (81) مسرحية السيد (184).
 (82) مسرحية السيد (187).

انفتاح الذاكرة وضباية المآل

(قراءة في رواية المآب)

لـ عسان كامل ونوس

□ أيمن الحسي *

- حين يهمل الماضي بضيق معالم الحاضر، وتخر العليم بعد حميل.

" وكيف نداري أسئلة الرغبة التي تلح هي الأخرى، كلما فكرت في الواقع الذي يمدد استظاراً شوكتاً، ويتقارب حصاراً وعجزاً، ويتدد حاحات ورغبات، وأحلاماً تهرم مدومة بصير يحز على الأعصاب، حتى لتكاد لا تقطع الأسئلة الفارسة، تهرم على رأسك العاجز عن الثبات، تهره أو يهتر تحت وقعها، أو يثنا خالداً عن أحوبة قادمة؟" ص 79

السوان

عادةً يرفع الناس أيديهم إلى السماء داعين في ابتهاج:

- اللهم حسن المآل

ببشوق يقعه ضوء، يتناثر بورعه من خلال بوابة
موازية صماء!

ثم هذه المقررة الوحيدة للسموان، وغير
معلقة حروف الهاء المتأبسة... أي معرئ لها؟
هل تعني الاستئثار بمسقط النص في استبدادية

يضمون النهاية الحسنة، أو العثم الجميل
هلمآب في أحد معنيه هو الرجوع في حلالة
الرحبه ومنهها إذا ضل هلك ذهب يقبله
ماب وصكم يضل شكل صلعة قبله مرنة فهل
صلعم جيل المرلقات ونحن الآن مسم مرله
حسب الرسم الصميرة مع ن لوحه الحلاف شني

* كاتب من سورية

(رحلة من رواية الكاتب أحمد عبد الوهاب)

في حينه، تمر نموذج إيجيبيته هم حروب، أن تركيز صورة الصوء عليها بعدم عمقها الأعمال الأدبية، والقمية، ولا سيما المسلسلات التلفزيونية في الأونة الأخيرة، بالنموذج المسببة المرفوضة، حتى لتبدو صورة الواقع قاتمة سوداء صمغية أن واقف عليه بالقسا، وليس مطلوباً من الأدب، والفن، تسجيل الواقع، وتزييفه على حساب الحقيقة المرة، لكن هذا لا يعني أن نعلم الصورة على شذوطة م فعل الممثل المصري فؤاد المهندس، ونظر إلى حياته بمظهر أسود أسوداً

لذلك يحرص الراوي على إبقاء ذكر أبي نصرلوح روحه تجسد مزاراً، وتكراراً، دوراً، شوي شمسي مع سيروية هذه العلاقة المثيرة لشخصيات الماضي، ما يميز الملمى بالأشواك خلال هذا الطريق الصعب، الذي خاضه أبو نصرلوح وسط القيم البهيلة التي آمن بها، وعاش من أجلها عمره ثم أهدر، وحرب بسببه.

«كس فلاحاً في ضيعته، ثم سافر إلى لبنان سرقوا هرقه هناك، فساد بفنسي حنن، ليكمل دراسته مسند عليه هل الضيف، سمود المجنون، على الرغم من ذلك نال شهادته وترقى في عمله البحري أكثر فأكثر».

بجته زمن امتص أصلا، ليشتغل جرماً من مسيرته حبه وضرب حركيه هذا الزمن تمتد روائياً منذ خروج أبو نصرلوح في صيدوق خشبي باتجاه مستقر رأسه في أشاء ذلك يحرص الراوي مسيرة حياة هذا القاص الشريفة، وحوادث حرق كثيرة عرسلخصيت محدودة ولا سيما الشيخ محمود الذي يبدل قدعته من الشيس إلى القيص.

مملقة، مستدة استناداً هذا الحرق الأخير، الذي لا يعرف بالضبط إلى أين يعضي بما السوان موفى، يشد الشارن إلى الخوص في مطالعة الرواية فيه غموض ملتصق أي ماني هذا؟

تلاحظ هذه المفردة الوحيدة في كثير من عيون الكتاب القصصية والروائية الاحترافي، العائد، خطاي، المداور..

لكن أية رحلة؟

رحله الرهيق أبو نصرلوح بتجاه صبيته، في سيارة إسعاف متواضعة، غير ملفوف بالعلم الوطني؟ أم رحلة بلندا العجيب سوزية خلال المرحلة الماضية؟

صورة واقع كسان قائماً - وما يزال في بعض جوانبه - كفي نعيد النظر فيه، وتجربة مروت، لعلم نستفيد منها وصولاً إلى مستقبل أفضل، لا يتأتى إلا بجراءة، تؤسس لناخ يمتد هذا الواقع حتى الوجد المر، المرير، في إطار الوعي الحادق بما حدث فعلاً، مهما كانت فسوته وفساداته المستشري دون تزويق، ولا رتوش، لأننا جميعاً مسؤولون ومتورطون..

رسالة الأدب

«موصك ينطلق من المشفى المميز إلى الحارة التي أسكنها في الضيعة دور أصوات صبيته، ولا أبواق شرطة، أو دواجنات نارية في التمية كالمعتاد» من 18

لطفل رواية، حكم أزعج، مسيرته الخاص في التعبير عن توريد أصدائه للشار وروزيه، للعلاقة التي تقوم بين شخصيه وفي الدب من أدم العلاقة الحاصمة بين اللباب المثقف عماد، وأبو نصرلوح المسؤول الذي يشغل حالة مكية بوعي منحير حدير بالاحرام والتقدير

صداقتهم التي تصبوا بها، ومصالح الناس، وأمانهم المؤمنين عليها؟

حقيقة نصرها في المبادئ سامية غير أن الأجداد تقع في التطبيق عار.

هو هو ضيف روح ضيق، يظل من ذبونه على معلم الطريق التي يمر بها. حيداً عهد عودته يسمع هرج لمواظباته لثباته. يحسب أن السبب اضطرابهم فتسجعه ضبابه، إذ ربما اقتضوا في هذا الخلاف واقع بينهم على مجريات وقتهم الذي ورع به ميب. ثم يصعد تمام حسب تعبير الرواية لا يسألونه ربه به هم فيه. فكان الحل غير جديدة باسمه له، فحتى لو كان حيا لم يبقوا براه. مع ذلك يؤكد لكم الآن

- حبكم جميعاً

لننتقل السؤال جازحاً، مثل الشوكة في حلوقه ما دلالة محاولته الخروج، وهو ميت؟ أو لنقل في رفته الأخيرة هل مات الأمل بالمناضا مما يحس فيه، والمجدة مما وصل إليه. إذ دخلنا النفق المظلم المتنوع على الجميع؟ هل ثمة بر للأمن من جديد؟ هل ثمة بر، يشدنا من الفرق؟

العيش بعد الموت، نورهما عنه

"التفكير في حد ذاته، إذا لم يفسد مضبوفاً - يقود إلى التهلكة المهم الآن ألا يستند روح بني نصر فكثيراً، عملها ضروري للحياة. روحه بسمة طيب، تفيض الذائكة، ذائكة الوعي الجمعي" من 173 لاحظوا ذائكة الوعي الجمعي بما يقارب ذائكة الوصل بشكل ما

رؤية موجبة على المستوى الفكري، لأنه شتت مثلما خطرواً هناك في الأعلى من أصيب

ذاكرة تمثل مسورة في مرحلة ماضية وصولاً إلى الحاضر في نقاش هادئ موضوعي حول مسائل مهمة، وجوهية من خلال أحد عشر فصلاً، دون عذوبين مرعبة بلا مقدمة، ولا إهداء، ما يعني ضرورة البحث فوراً، والنقاش بعد متوكل سريع حول ما حصل، إذ لا وقت نصيحه في التهديد ولا نره من نتج لاهاء ما ولعل هذا يدل على الرواية مهذا، لم جميع فصح المعنى به، وبحس المستند من منها. فلما أخذ طريقاً سعيها حيثما تواما تأخير، أو إبطاء، دخلاً في الحمولة الأولى من تشريح ما جرى، وفتح الجرح المتدمل على حيث متفجر نحو رؤية استشرافية لا يجب أن يكون عليه المستقل / مستقلب السواعد، والموسود، بتسميم وإرادات

ما قاله النبي في لفظاته الأخيرة قبل أن يقبض الرقيب الأعلى روحه

تجربة بدأت بهدف عظيم إقامة العدالة الاجتماعية، وتحسين حلم الثغراء "لم تكن مختلف على الكثير من الأفكار، لكن اختلاف على التطبيق

- لماذا يعيشون النصر على أنه معقود، والأهداف أنها مؤمنة، والمشاريع منجزة؟ من 11

مكتداً يمدل ذو نصر، المسؤول المرموق في السلطة ثم المرفوض منها. المدفوع بعيداً عن سموه إلى رداء السجين الأليم يلاحظ أنه لم يعرف اسم أبو نصرال فقد عرفه بكينته هدم ولا الحقيقة لا يفيد من اسمه شيء. وقد يكون اسمه موافق سورتي.

هو بدرر سؤال بن مراعاه ضد الفرق المتسلطين، الذين يعملون على ترسيخ وجودهم في ماضيهم، وفكرهم فيهم، فليس

(مقدمة من برنامج التأهيل لطلبة الدراسات العليا)

العاجز عن الفعل لأنه بلا عمل - أي عمل -
يفتأش منه وهو يشاهد ، يأم عليه ، قنونه أبو
نضال يماشي الأمرين في موقفه المرموق منبراً
لكتاب وزير

وهذا لا بد من الاعتراف أن شخصية
نضال / الأب الأكبر مرت مروراً عابراً مع أنها
درامية بامتياز . يمكن الشغل عليها فهو شاب
عاجز يتنقل على عكازين ، مع ذلك ينجح في
درسته دون طلب مساعدة ، على عكس أخيه
ثائر الـ "بلا عسكريين" ويتميز في خطوات حبه
مكتبة اللوم على أبيه ، الذي لم يؤمن له مستقبلاً
لاقت كتابته المسؤولين الآخرين

نضال المصنوب بالشلال ، بسبب تقاعس
والده ، ما يظهر داخله حالة عدم ، وتأييد عمير ،
موجع ، يستثمران هنا بحرفلة عادة ، مع ذلك
سراء ، يتبل على الحياة ، ولا يرعد فهي بزهر
مطلق ، وجوية متولبة على الرغم من عجزه
الجسدي

الأجبال هذه الشخصيات واضعة دون
ترميز ، أو دلالة مضاعفة ، حتى بلا للال ، أو
أشوات مراوعة م

شبه شخصيات نسوية همها المسزولون
وعلاء "بي نضال الدين لا إراهم كتابهم
تقرؤهم بضمهم من وراء الطو ليس ،
للتحكم بما من هناك ، كمدك عائلته المتأخرة
دات الاتجست المتبسه الى دوحه صغيرة
بالأفكار ، والرؤى ، وأما الشيخ محمود فهو يبرز
ظاهرة التحول من العقيدة الماركسية إلى
التدين "هداية من الله" وهذا ما شهدناه كثيراً
في أوساط المثقفين ، وأنشدهم ، خلال مرحلة
سقوط الاتحاد السوفييتي . وما بعده

إصابة قاتلة في أخلاقه ، ومبادئه ، إننا لا بد من
النقد والنقد الدائري...

أذكر في مرحلة شبابي كنت مجموعة
أصدقاء ، قررنا أن نحور هذا الشعر قليلاً ،
ليصبح النقد الدائري والنقد بمعنى "ربيد نقد
أنفس بعد ذلك الآخرين ، وهذا ، في رأيي ،
بعض ما يرمي إليه الأستاذ غني كميل ونوس
قلو قدم لكل واحد بقدر ذاته أولاً ، ربما نخلصنا
من كثير العادة التي تعيشها سورية الآن

مأبئنا...

رواية واقعية دون كثير أحلام ، أو تحيل ،
في لغة سلمية مناسبة للموضوع البحثي المعنى .
فلا تتمعق ، ولا زخرفة ، ولا هي - أقصد الرواية -
تردح بالشخصيات في عالمها الروائي فهناك

1 - أبو نضال يُرمع بعكسته فقط من غير
اسمه ، ولا توصيف للمادة ، وقسماته ، شكله ،
ملونه ، عرضه . كتابه أي مسزول كبير ، تعني
هس أو مسالة الجسدية أو مسافة المسوية
عصامي ، ثوري ، مؤمن بالمبادئ السامية والقيم
النبيلة ، يحب الناس ، ويسعى لمصلحتهم

2 - عماد / ظل أبي نضال ، أو محمود
الحبيبة ، كتب تعمره الصرب في قوائمهم
الشخصية الدرامية الشدية دمتير ، متف مثله ،
لدا هم مديق يتدورون يستثمران -
ويتبدل الر في فيهم من لبته الكثير على
المستوى الإنساني ، ومن المنطقية أيضاً ، همادة
المثقف الخائف ، يبقى صامداً رغم كل
المصبات ، والمحن ، في دلالة أن الأصل ما زال
مقدوداً على هذا المثقف الثوري ، الذي يحاول
تجكل ما أوتي من قوة المحافظة على تراث
صديقه الناضل الأصيل "أبو نضال"

علاقة عماد مع السلطة تظل مارومة ،
وقهرية بالضرورة وهو الشئ المثقف شبه

مبعثرة بعض الأحيان، وعلى التمازج الممتنع، بصعوبة وصولاً إلى مراسم الغراء في الضيعة، وتجميع المحبين الضكثيين مع قولته المرة "هل كان علي أن أنتظر الموت حتى ألتقي بكل هذه الوجوه الطيبة؟"

استهواه بحثاً الرواية الذي يحمل بعض التمازج على الرغم من السواد الضكث حيث يوشى عود أبي بصال يبدى عزفه الجميل في شجوة، وأمل، ويُسمع صوته يفتني "أحب مهلة الحربة"

الرواية في مجملها معذرة الي المبدى لنبي تحسن العدالة الاجتماعية سخياً وراء سعادة الإنسان، وكرامته بعيداً عن أي صراع تقمي متأزم داخل شخصيتها، وبلا أعماقها بحثاً عن تمزية الخطأ، والمغلطين، وقول المحطون، والمحدث منه بلا خوف، فقد ملح الكليل وبلغ السيل الربى

الرواية حلم كاتبها

إنها مجموعة علاقات متداخلة، تروى من حبر رمسي ومكثفة، تكشف علاقات الحياة المتغيرة، أو هي أبعاد ترتب لمجريات هذه الحياة حسب رؤية الراوي، تشرّض بتمن، وتدير، فتساعدك على العيش بشكل أفضل، لأنها تضيف إلى هيكل جديد، وترتقي بدوقك إلى الأعلى.

وكأنني بدوراني بشرر كس لا بد من عري التصرفات الحسنة من خلال هذه الشخصية الإيديية بوصل - المعبود على مرد يهيه المذهب شعب حتى لا يصعب من الذاكرة الذاكرة الجمعية دلتاكيد وكبي سمعت في يوم القديس مسير على هدي المبدى السمي بتطبيقه بشكل صحيح قيسا على القول للآخرون "لا اشتراكية من دون

أما ناس الرواية فالمرحى في عيوبهم مستسلمون، فكيف لا، وآبو بصال نفسه يحمى الله مآل الوقت أن سلمت رأسه؟

ثيمة الحب المهدورة

شخصيات قلب عاصم الراوي في ككشم جوانيتها، وعولها الداخلي، فهي تظهر لتزدي دورها المرسوم بشكّل اعتيادي دون معالولة التمرد، أو الرقص، التي تتوقع منها. لكشم نم تجذب للأصم فتدخلت ساحة الحياة - كشم في سبيج الرواية - لتتحرك بدنيها مفرصة متعصب من الحبل يصب - نجده واقعية محصنة مع أن الطرح موك - الآن أكثر من أي وقت مضى - لإبرار الأحلام، والتطلع نحو غد مشرق لسورية الحبيبة وكشم يقال: "بلا اليلة الظلمة يفتقد البدر" فما أخرجنا في العتمة الحالية لإيقاد شمعة.

شبه ما هو معتد بص - قصد الحب ولا سبها عند الحديث عن علاقة عماد، وبثول، أمة أبي نضال، والتي يمكن للمؤلف تشيرها تفعيل الرواية فكوري، وهنبا، من خلال علاقة رومانسية بين شابين، يتقاطعان في مشرعات عدة بينهما، ويواجهن أزمات حادة، تتمثل في بطالة عماد، وموقف أخوة بتول منها، أخص بالدكر أخويها، تشراً وثورة، وعلى المستوى الفكري من خلال تفعيل سجل الحوافر التنقي يبعهم فيما تعاقب المرحلة من اختلافات سياسية، وفكرية شتكة. وما يطرحه كفاهم من روى وحلول.

نعضي الرواية عبر سرد تعاقبت أبي بصال ودكريته عن مضى، فكيفية وموله إلى مضى الرقيق بالتصع مع دكرويات صديقه عماد - الذي يتزوج رواجاً تقليدياً - ومعنده هو الآخر، حيث تتداخل الأحداث

(مجلة من رواية الكاتب نفسه كمال ونوبس)

3 امتيازات

الأولى لو قرئت الرواية قبل الاستماع إلى قراءه بقية جوانب أدب حديرة بذلك إذ تعمل وتثبته مهمة مسرد بشبكة العلاقات، وتمقيدها، خلال المرحلة المهمة من عمر ومثل الحبيب.

ثالثاً: التي عولفتها الأسبلاذ لخمسة كتابات ونوبس حصر لما قسته في بعض المسائل ذلك في الرواية تثير جدلاً كبيراً، وتضمن أسئلة خطيرة عميقة.

لثالث مع ذلك تبني الأهمية الثالثة ما تفتح هذه القراء شهيتكم لقراءتها ثم يبحث عن حديث هي - هذه القراء - وما تفتح في الوصول اليه.

استراتيجيتين" وبالتالي لا مبادئ سامية دون رفض منسامين عن مصالحهم الشخصية، متفانين في خدمة الناس، والعمل لأجلهم.

وهذه قضية ساخنة، فكيف أعتقد، توصلت إلى هذا الواقع الحياتي المعيشي بما فيه من إيجابيات، وشبه هوية، وتور في مولدت العم، فهل بكتبة عبد الأسد ونوبس احتراي في نوبس الحيد الصحاح بالعدد، والتوقع المرير، بحث عن سردها بشكل جراءة واقترار " على الرغم من أن السبكتين مشحونة على أعناق - انتظرا لجزأت لا معالجة غداً وهذا استذكر روايته المداير التي تحيلت عن الفساد أيقناً، لكن في مستوى آخر، وبعد، لأن الكتابة ليست مجرد رغبة، بل هي موقف، بما تسميه بطله لا بد من مواجهة الواقع بشكل مسؤوليه عبر تراجمه انداميه "ولاً، والمساواة" لماذا حدث ما حدث؟ بعيداً عن رغبة الخوف، والتردد، الذي عشت في دواخلنا منذ عهد، وأن الأوار لنزعه، كفي نميش الحياة بطريقة شجاعة، واضعين نصب أعيننا مبدأ الشكر الداتي أولاً، حيث على شكل مما أن يبدأ من نفسه، لأن هذا بداية في عمل حاد خدمه لهذا الوطن المرير العالي سورية

* الرواية، الكاتب

للتولف: خسان كمال ونوبس

إصدار الاتحاد الكتاب العربي 2012

السرد بين الداعي والتعوييم

(موسيقي وهذا البياض الريء)
للكاتب د. عمار أحمد

□ محمد سعيد ملا سعيد *

التمهيد المصري:

بايقاع وسمت شاعري تشدني المروءة فتراح الأخيصة عن تداعيات مكثفة سلسة تأتي من ذكريات حميمة. يسر بوحها عن بهر دون صفاء، ولكن لماذا، لأن "هذه رموري رحاء". أحياناً تبدو هذه النصوص مروءات هي أقرب لقصيدة النثر بمستويات عميقة وحديثة منها للقصيدة. وإن كانت هي أقرب للحكاية المفضلة، المخترعة، هناك خطوط منها تؤدي (قد تؤدي) إلى لطمة الإحذوثات من الذاكرة الهبة عنقاة دون رابط تماهي الزمان والمكان والأشخاص، هذا النوع عن الكتابة يشط مخيلة القارئ. وإن لم يأنف عا يقرأ بداية، مما يعرف عن حوله، فقد يصيب حسنة وقد يخيب. وأكثر الأحيان يخيب، فيبدأ بسج المكان والشخص وعلاقتها من نسه ذاتها. ولكن هيهات بين الواقع وبين الخيال.

المكتب الرواة - وأنا بتواضع أخبي فيه هذا - فهو لم يتكفن على أي منهما اسمياً على الأقل، أي أنه واع لأدواته، وفعل أيضاً هذا في الجنس المسمى ق ق ج. ولم يتكفن على ضمير القصة وسمه هكذا بنية المصعب بدا من جمب "ديب باسمه، بالتأكيد له سمه ومصوحاته وعاصره، وهذا فهم من حديثه الآن.. الخ.

إن في السرد المحككتسي هي قطب غير النصوص فنيها خيمت من القص والرواية. وقد اعترف لكاتب في بعد لتعريف به بأن له مشروعاً معديراً في الكتابة القصصية والروائية فاحسح تسميته بـ "الرواة" فلا هي قصة تسمى حدثاً ذا "سم" ومقومات من "الحصة" والشخصية والحوار والقصة، والتي أبحر إليها. ولا هي رواية ذات مكس وشخص وسراعات وعلاقات متداخلة. الخ ولكيه خدمة لقصه تهيب منبه

* يأنف سوري.

(موسيقى هذا العالم الجديد) د. ه. هار أحمد

ولا أعرف عنه شيئاً ولكن للوجع والمجزع منه
من يدي من المروءة من موسيقى يصنع عنه
منه ويظهر حلب محتواه فلاشراء تعني حيناً
للبيب جعل شيء

ثم الضيق من السرد منه من يتصور حسب
والبعض الآخر تجريد محض وقد تروح لحادة
والأخرى الرقطة بالآخر، وهو الذي يصور
مفتاحاً للولوج إلى عالم مادي متمثل بالمكسب
والحدث والهم، والآخر تجريدي يمثل مدى
التراجع: التداخي الأول مع الثاني وبخاصة مع
أبناء الأعلام

اعتقد وهذا يخصني، بأن هذه المروءة،
وهذه النصوص بما هي أملاً ثماني شغوفها
وهي عصية على الفهم بسبب اشتغالها على
الداكرة والتداخيلات المسترجعة، ومع أن
المكاتب يعمل على مشروع سردي، فله لا يسهل
الأمر ويشتمل بعض العلامات كالتنطبع
والتجريد في النص حتى يأخذ قواعده مده مع
الأخر بأن يصنع شكل حقله في خطوطه وما زرع،
أي توزيع الجهد الكمبري والإبداعى هنا إلى نقاط
مبسطة متسلسلة لتعطي ما هو مطلوب منها،
ويتأني ذلك باستكمالها بما يسرف بالتنطبع
والتجريد في النص أو التي استكمالاً إلى الترتيب
وما شبه ذلك العلم الذي يسم بالشقوع المكتوبة
أثناء تصويره المكتابي والذي يعد جزءاً أساسياً
منها، حيث يساعد على بين العلاقات المنطقية
بين أجزاء المقررات من ناحية، وبين مجموعاتها
تقسيمياً بعضها ببعض من ناحية أخرى، إذ يقوم
بدور التحفظ في قراءة النص، فتسهل القراءة
وييسر فهمها، فكما يؤدي من خلال دوره البارز
في الأسهم في ترتيب الأفكار ومع احتمالاتها
وتراحمها.

وهذا يعطي دلالة لما هو ادناه في الترتيب،
ويمكن الانتباه إلى تغيير الصمير أو الانتقال بين

أحد بالنسبة إلى المروءة، فهي السرد
الحكائي تمارج وتشاكل بالشكل، وهي تتبع
الميرة الذاتية أكثر والعكسيات - فكيف حطر
لي - فيها شغوف ولكن غير معدة، فيها
أمكنة ونكسها غير معلومة، فيها أحداث
ومتجزآت وقائع تقال وتسرود من وجهة نظر
واحدة غير متباعدة، فيها وفيها، إلا الزمن. هذا
المطلوع الذي يقاس برص الفراق أثناء القراءة،
ومن حيث هي.

تعددت التسميات لاسمى واحد وهي
النصوص والحكايا، ولكن اعتد بأن المكاتب
وفق بإطلاق اسم "سرد" المردة "سرواة" عليها،
المعولة من الروي أي المرويات وتشمل السرديات
والشريات وما شابه الخ

إذن، نحن أمام حالة مستجدة وغير
مستجدة، أحياناً، إنما من أمطها هذه الخاصية
هي تحديدها، أما هي حالة غير مستجدة فهو
التفاز على الخطرة والبص التهويمي تهويم
التداخيلات المبالش - بأكبية واسترجاع أو اجتوار
المحطات الهامة العائقة في قعر الذاكرة البهية
المطرفة المصينة، بما علق بها من القه - من
بهاثها، من مالب والأمه - من ماصيه المستمر
إلى الآن...

المروءة الذاتية

بعض ما أهله المكاتب د. هار أحمد في
مروءته، للمعدة من موسيقى أو هذا البياض
المحتدل هو التأسيس لموضوع أدبي، ولم يدخلنا
في المتنة، إنما خرج منها أبهى محتفكاً يعرف
مدد، يريد ومداً عليه أن يملأ؟ ولم لا وهو أستاذ
الأدب العربي الحديث والسرديات في كلية
الأداب - جامعة الموصل، وهو في هذا وضع الشافذ
على الحروف، هيقول بصدد ذلك، بأن له
مشروعاً وقد عرره ببيان "عين العيمة" الذي شرح
فيه مشروعه، الذي للأسف لم أطلع عليه بعد.

تفصيلات فيها، أما التساؤل عرسي أني العوان الرئيضي على العلاف تهجنه بقاقت ومي ثم أعقب بإداة التعجب، وخلا التمس من ذلك، وكذلك أني على شكل معابر في المهرس، والسؤال لماذا علامة التعجب على العلاف؟ ألا يعد هذا غير صائب؟

لما جالغاب بالصمائر هالكت عاديه ككالمائد، ولم يشتغل أو يشغل بال الككائب ككثيراً فهي رتيبة على سيق واحد، رغم أن الككائب يصير على التفردي والتمايز فلم نجد ملاعب فيها في النص الواحد، فكأن في النص الأول الضمير الغائب هو ضمير الغائب "هو" في الزمن الماضي، حيث يفتح النص بقوله ككاف يرمم ككادته، وكأن يرمم، الخ أما في النص الثاني فتصدره الضمير أنا المتكلم حيث يفتح النص بقوله يكاد يظل مسدوداً بوجه مملوئي الموركشة بالحلويات، أنا هو الذي يرشق أمانيه الخ، أما في النص الثالث فهو ضمير الغائب هو ويسود كالكلمة الأولى فيمتنع حديثه كما يحته في ليليه، يتصعد نبت أنفاس، ويشير له صوته الأصغر الخ، وكأن الفرق بين الاثنين بأن النص الأول شخص ضمير الغائب في الماضي فقط، أما في النص الثالث فساد ضمير الغائب الحاضر المضارع - يكاد، ثم يتحول في النص الباقي منه إلى ككاف الماضي الخ

ولمير المرويات حسب عمر الشخصية الأولى فيها، فهي فطر الليل السرير تبلغ من العمر خمس عشرة سنة، وفي المروية الثالثة يتوصى، هذا الجري للفر وتبلغ أربع وعشرين سنة، وفي المروية الثانية آتت موسيقي، أو هذا البصر المحمك تبلغ الأربعين حولاً، والسؤال لماذا آتت بتربيع غير منتظم، أهذا أيضاً اختلاف وتمايز من الككائب؟

الأزمة أو الأمكنة بكل صلاصه ومهولة، وشبه رائح أيضاً لو تم تقسيم وتنطبع الصدود بما يلزم ويحدد تطور بيته ككامل لبعض المؤلفين بجوم أو أرقام لأن روي النص يريد ذلك وهذه الصياغة اللغوية تحتجها.

لهم هذا ميموس أكثر من خيال القارئ فلا تاريخ ولا موضوع بين العلى والمغنى، يقول الككائب في سرود أهتبت وأشعل خيالك وأسمع بهامسك حديثك أكسكب وأنشعل بهقائق ككالأرقام، من 28 هيرغم وجود تواريخ محددة فهي لا تعطي أي إشارة ككمر مرصوصين، لكن الككائب نفسه هو يوزج لنفسه عطف لأنه تواريخ لا تمسب في شيء

شكة تقسية، وهي الككائية المعلقة بين السطور منتقاة من سرود، وهي شكة الحرف للأنثى بأن يكسب مثلاً تعطي ليهاء وأقربها إلى إحالة مرموزة أو إيحاء مشفرة، بضمير آخر أو فعل آخر الخ، أو تقاطعات صلب همد حدث لككائب حين أقعهم مشاهداً، وهو يصف مثنى أبو هلال، القابع تحت البحر للمقو، نكسبون أول من يسمح للحمد بانوقوف أمام بوابه الجامعة، في وقت يختلج الشارع من الحر والأزدحام من 35، ويصيف همد اللقطة حصلت الآن أمامي أو التنقل بفكرة اعراضية أخرى ككما في من 59 في المروية الثانية يورد متعلف لتكلميف التجسو، النصوص البين سرورها صنوفاً وصيه ملاحقه خلف الباب ليعرقل شتته، ممرراً إحكام الباب، أو ككما ورد في من 75 في المروية الثالثة ترزرن ترزرن مع تقصير، وككاد دواليك.

المساوي ملئت للظفر دات بوليه محكمه مغيرة، ككائب رئيسية أو داخل المثنى وشيه حدالة وحروب، وككسب الأشكال في ككدا عاوي بأنها تألف شكل نص ولا توافق معها عادة مئة بلكنه فهي رميه بالتأكيد لأيد منها فلا

(موسماني وهذا الجانب الجديد) ل. د. جمال احمد

ثمة تقنية لطيفة وهي اللعب بالطفلة أو بالحرف في جملة معروفة لتتحول عبره إلى شيء لائق. فكما في جملة العموان قطار الليل المبرير، فمن المعترض من سوية الجملة أن تقترأ الجملة التطور السريع، فأعطى بذلك إلهام آخر. وأيضاً فكما في كلمات السيد الرئيس من 28. وكفى الأولى أن تكون الرئيس، وانكسر أيضاً لطيف الطائفة من 81 على معنى ميطس لقبيط الطائفة أو قببمت الطائفة، ومطقت في جمل أخرى ضئيلة اسمها الكائنات في ملحق التخليط اللغة للمعرفة (ما قرأت فيما بعد بعد أن اتهمت كسبتي هذا)، ويعرفها بشو له ثمة اشتغال في تفاصيل العبارة يعرفها عن سابق وظيفة الإخبار أو إنها القصصية في الانعريف المركب. مع الاحتفاظ بقيمته بوصفه تعبيراً معجزاً لتعطي اللغة في بناء مفرداتها وجمالها سنة الديمومة من 101. وهذا يدل على حرفية وأمتلاك ماضية أدواته اللغوية وتصبير ملاقاتها وإبرار مكتوباتها. ورغم هذا فقد جاء في تعريف المجموعة بأنها مرلو. واعتقد بأنه لا موجب لتوحيها، فالأحرى أن تعكس مرلوي على وزن معادل، مثل مرالي والحاني، الخ. لأنها جاءت على اسم وتبرير، والاسم لا يصرف فلماذا صرف هذا هذا. تعرف ويمت لم يسبته شيء فلا موجب لتقدير بأنه معجز أو مضاف إليه الخ.

النماذج الشاذلة

لغوة الأولى

ما حدث للاستطراد في النص الأول المصون بد قطر الليل السرير حين تذكر لصعوبة سيرة المصولة وبدايت الرحلة في عمر الخمسة عشرة. بتحصيل حيد وبيهم مدع حيد خر حسب الدائرة الضيقة التي تكون صاحبها، أو حسب الموضوع ما يجتليه، وهو نص ذاتي الهوى،

اللغة في السرد الآفسي

اللغة في الراوي شاعرية متمكنة ولها سلامة في مرادفاتها وسردها في إحداثها وإبرادها. ثاني عمود الحضور هو حشو واقتصاد ثاني محملة بلاريح على سجيته دون فريضة وبلاعب بالحضور والأفضل والاشتقاقات، لغة حميمية تألفت به في المساء التجريدية فكانها الشعر المخلق الشري، مكثف بجمل قصيرة أو على الأغلب متوسطة الطول لارتقاء بالهبة والصورة التي لها معناها، بكلمة هي لغة تمثل مردوداتها بلاغة ولجدة دون حشو وتردد في إبرادها. ساعد القارئ دور ملل في الكلمة أو في الصورة أو في التأويل إلى الذي يبعد عن التكلم والصناعة رغم التفرعية والميلودية في المثل أحياناً. هي لغة سلمة الأسلوب وتتضمن صورة شاعرية مبتكرة تدعو للتأمل أطقن من ناحية الصياغة أو من ناحية المعنى، للترابط مع معانيها فكما ورد في 29. نوره، هيماء مثل أحرائي واسعة وشائكة وهضمة وهي جميلة فكانها موسيقى هرائي التور / وظلت الأرض تمشي تحتمل / والاجترار مبريا تطرق مباحات شائعة من ماء. فكما تصممت بصوص المروءة حكما وأهوالاً مبتكرة فكما في 33. أفضل أنواع الحزن ذلك الذي لا تعرف له مبيبا / ثمة الحزن لا ماض من اختراق، الخ.

وللكتاب صور زاهية تدل على وعي بها وباشتقاقها وبالصورة حين يحكي عن الورقة فيضيها بالماضي، تنتظر بيش بيدها ونقطة، من 73. ويقول عن السراج المكسب الأبيض المضي، ويقول عن النوم والليل في جملة طويلة "رحلة المظلم في استقبال موازني الموتى، وتجهمه البسم لمشيقي القادمين إلى التفرج بين الليل والنهار، وهي تكوم أناسها ثم بدور لتدحرجهم إلى النهار، وهكذا وهكذا من 75. وهكذا كثير

يصبح الكاتب عن سبب هذه المثلية ورغم أنه أشار عموماً فأول الأمر على تدينه، وأبوه الذي يمتنحج العود لعشيق أمه أو مدارة من رفاقه للعمل عند حمالة المغرب والعشاء، رغم سعادته كعاشقة للموسيقى عبد الوهاب وأم كلثوم من 20 ثم يذكر قراره بأن يتفرغ ويعرض عن دروس الحب الزائلة بأن يظهر من فوق نظيرة القراءة وللملحة أو مسال انشواء العود، أهدام نضج الحدود والشخصات والشوارع لتحسين بأخصيس الرمل، وبداية التعود على التدخين مترافقة مع ابتصامات من بين مصير الأوبئة.

ويتذكر لوك التمسد للأحاديث، فيتذكر حرة بدية، هي الأعلى صوتاً حين تلثج بحروف المين والري والصمد زوجة المعلم الأنيق الرطيق ويتفعل خلوته بها، ثم يتذكر قبلتها له حين تأتي زائرة أمه، وهي تمتدح به بأنه يهتمهم وكانت تسمح لابنتها بالمص من فوق السطح، مع أن جديته تتشائم من أن تصيبه عينيها، من 25، ويتذكر حروبه للاحتفاظ بولمه باسته المصيبة في مرأغل الموجبات، ثم تردده على المصنجات وهو يستشيق عطر أغلفة الكتب، وبداية تنامي الحس الكتابي عنده، يقول لنفسه اكتتب ولشمل خيالك وأسمع أوهاك حقائق، اضطد وانشغل بمقائيق هكذا أوهاك من 28، مع التدخين ورش القهوه، فيحاول أن يصح حليل علاقته مع الساس حوكة في كفس عزلة، بعيداً عن محظومات السيد الرثيم، إلى ترك ما وصل إليه والسير على امتداد الرصيف، وانقطاع الماء عن الجميع.

ثم يتذكر حوادث عرضيه عن التدخين وللملم والاتش 2، ويتذكر صديقاً لا يبه ظيل ثلاثين سنة دون إيجاب إلى أن حملت روحته في ليلة مملوءة لمدة ثلاثين يوم فقط، هو صديق على حلاقه وجهه وجميع شعره، سندر عليه الأحرور بأنه كان رأس فضولته إلى حداه.

شحيح بالمعلومات وبالحكايا في المكس والرمي اعتماداً السرد والتداعي اختياً في النص الأول المصون أعلاه قرر تداعيب سيرة ذاتية مجترنة كقائه شطاباً مرة تكسر عنها أوارها في البرس الموعول بترائيله، هببت كقائه حوراً تتلألأ في صمعة نهر جار لقمر مصبه، أو أخواء نائمة تهرق وتلمع وتطفئ بين الحين والآخر، في غير انتظام أو ترتيب، وكلما المبح ككليم بل بأن الرواية الأولى للكاتب غالباً ما تكون سيرة ذاتية موهوة وفي حديث المظاهر بي جلون وعن مدى الصيرانية في رواياته فاني لوك مثال كفافك إلى ككل أعماله سيرة ذاتية موهوة وللكس ما من سطر يمين عن ذلك، وعن الوقائع التي عاشها، وكفل ذلك في شريط مسيهمي مقطع موصلي، يمسر طقساً ماضياً وتذكره متحملاً بالخاص، يظهر وحدانية وعرة والغصام عن م حوله.

وفي النوجر يتداعى شريط الذكريات عن أخدم، وهو مطروح على سريريه ولكن جديده اليوم فيرمز بعين غصية على النوم غربته هذه وهو يتذكر وداع دجلة إلى الميرة، إنه الذي أهرق مؤرقه صدمه وقب على حافة دجلة وهو ليتركه في غرفة رعية في إلهاء ذلك الخصام العبد من 9، يتذكر أيامه الموهوة، ويشايح فتتمهي بهتة حيماً حطية حيماً آخر، فيبدأ بتذكر الحارة في الموجبات وتلة ريم المترعة بالميد، وهو في ريمان الشباب وبوادر الرجولة والتدهاب إلى مصارف السوق واستلهم التحلوة، ومطمع الشباب ومسر ليل صالة السيمما المصية واضطلات أبو العلا من 12، ويتذكر بينوت التي تستدرجه وعسلها، والذي يعمل بينهما محادثة ففري في المعرفة التي تصمي صغر الحوش، وكس بوما أعلى برده وهو يرمو مدرج السرور، وهي تتنظره بظهر صوب سرور، ويتذكر جدده لذي يدع من النعمه وهو الموسيق، وفي لم

(موسيقى هذا العالم الجديد) ل. ن. حجاز أحمد

ببعلاني وتوح الفيل، ويمدّل الشباك قبل الستارة ليأتي تقوس الضوء الآتي يحكم بهبه الشباك للشرقي ذي اللبسة القبرية، ويتوسّس جعده استمداداً لاستقامة يهيمه من فراشه الذي لم يزال - على الرغم من فورة هذا التصقار - يصيح برؤى حرصه بتصرف.

الرواة الثانية

المسمى آنت موسيقي، أو هذا البهاس الجنك، وهو نص قصير وتاريخه حديث حيث يتكلم أيضاً عن العربة الروحية والمكشاة، وهو أشهر تجريد من مسابقي الأول والثالث، وهو شحيح بالملومات والتفاصيل لأن شكلهم الضالّاب الشجريد والتداعي وللخاجة، وفيه تداخل وقصر له. في هذا البهاس البري يسرد الطقاتب بسمما من السيرة الداتية وعسره الأرمهي، ويظل باب لعش مطقت في وجهه منومة المرحضة بالحلويات، المفضة بالتهيزات الأسطورية. والعمر الذي مسمى سدي، ويب لعش مرادف لباب جديد في حارة الموجات، التي لن يعود إليها مع أبناء ذات العمل، كوثب الهدوء المترب، ويعلو سراب الأيام التي تطلق تزيجه برقص الحرب التي حرمت من ذبومة نعم الهدوء والاحياء ولم الشمل من SR إليها بقعه تريد بعيش رسم قصر الجملة من والاشرة البهيم لآلاته تلك المروب لعيشة طلي الأشجورين والعكسود والمطجس والجوار أيضاً. العصر والمرب، إذاعة لمسيد البرناب، والمكسومات، وبساجاة موجه يقبل الطقاتب مدحياً: يا سيد الهزائم المنتصرة على فنه - في دمه - لنذا قوست أيهي، وتروكته مائة للبول والحموضة والاسوداد. يا رديف هرائمه وتاريخه للملق من 10

ثم يحكي عن الأم التي تطبخ فكل يوم وتنجب كل منه وتقتل كل غداً، ويتذكر أبه

ثم يتذكر ذلك الذي غرق في الموسيقى تماماً وأجاد العوم فيها، وهو يطلب الحماية من الميوسات البسية بحس أدمغة الأبطال يتكلم هائل من الموسيقى المنتظمة بتميزها، ويتذكر مقهى أبو إلهاف، وحر الصيف وهروب العذائين إليه من طلاب النجمة، وأحاديثهم للفرقة من 34، وأخير لقاء بالمزق في موسيقاه ثم أحد العارفين إلى بيته، وعرض عليهم أن يريهم غرفة الدم، وكانت مضطبة للذخ بنواحه، مضطبة فهدو وشرائله، مكتبة صور ومكتبة طوابع وموسيقى الخ، وثم يذكر حالة طريفة عن تدجين لمسيحة لمسيحارة بملق الشجرة الخ من 39، ثم يذكر الطقاتب لعرفه إلى بنت ليل تلك التي كانت قمراً ناعلاً يجمع حوله الليل بالبهاء من 42، وكيف يقضي وقت ممتعة عندهما، ثم يذكر تلة ريماء، وأبولوب، وما سبب تسميته بهذا الاسم، وبالأخص باب الجديد، اسم للطفلة الشعبية هذه الواقعة في قلب الموس قديماً، وعلى هذا الباب نجح مسيح بعد أن هاجم سرية من لمسيحكر الأجلر بعض غلظه متببة، واستطاع أن يفر هارباً إلى تلة بعد أن قتل واحداً منهم، فنجاً إلى ريماء وحبر وأنه هكذا حررها هارباً خبائته خلف باب الحوش وهي تحمي عنه بالحاطوغ، وبأبدل جرحه تروجه بحيثال مهيب وحبر التي شاعر قصيدة بالنسبة وورد فيها باب الحب، تسمت تلة ريم باسم باب الحب، فعوله الأهل إلى باب جديد، وقد تربت بالكلاب العبد والمرايح من حينها، هذا تداعيت لميدة مشوقة وفصل من السرد البهي. ثم يتذكر قرار العيب والصبر وعدم التيسر في هذا الوقت العارقي بمليشه أمام صعرائه، ليسج من دوس عديم في عهد الشياطين، وبأنه أن يسأى عن مسه الحدية والحبية والتعيق.

والآن همدو يعيش أكل وشرب وصمم، وهو يشرف على بعدين وأبعد، ثم يفتق الصور،

ولعب بالصلفات، بأنه تروح الصفتية الحارقة لأل الكس يقم بقرب منقش الولاد، ومقبرة الشهداء، والورقة تنتظر بيض بيضاء، ممسكاً حنهدا بازدا، احتراز فكث حمد ظلمة ملبسا، يمشي بدميه كتي يعول من وهمه أمنية ويمشئ لعبة على صفحة سوداء، يتلمس الأشياء لظلمة شروده هيتشم حين تلمسه جمرة السيفكده فيعود ويهيمه من طرفه البارد، ولأنه خائف من شريقه وسر المثل وحرمناً على التناوب والإعمال وعمومية التدوّل، لأنه يريد أن يكون متسرداً معيلاً مختلف، لذا يهترسائه كتي لا يكون هناك الآخرين.

ويتذكر ليلي سفره والشابات الشائعه تب من المالوي و التهمية حيث نسي الملا عتمان كفيف يستند بدنفئة أبحانه، وهي تعد أيام إقامته الجبرية. أيام عمله بورشة تجارة التوابيت وسعود لدي والده، وكفيف يملك قلعة من ضربة مطرقة أو يمشي أصم، ويحلم بأمرأة يحملو إليه، من الأسفل إلى الأعلى، حتى يمس إبهامه بمصاة

وينهض في الصباح على صوت التنبيه بين للملارقي والسمامير، وهذا الأب المتطول في عظامه وسيميه ولسانه، يأكل كل يوم ويصايج ويصام، يأنبه لتأخيره الدراسي وعدم إكمال تعليمه، وكس لا بد من الاستمرار، وهذا - بعلنا - بشري الكتبت ويركض عقله وراء أسطره، ويشهد نفسه بأغنية، ويمس عرقه بوجه امراته. وهما يدفكر عمره 24 سنة ويظفر لا أريد أن أكون خريفاً من قصول فيملاذي، فالأيام تسفر من صباهه الناقصة، وروحه تملأه بوند يقد أيامها، ولكن لا حول له يأتي، فتمر الأيام يجماء على عائلة أرقها صيف ثقيل، وبجفاف يمد يجر مشد بده وسيميه وهذه الأوضاع الكثيرة السوداء / شطاب / أدخلة / كضاه يقول وأمضاء أعيش؟ إجم ما يشمل باله هو الكتبة المتسردة "العاسير" حيث الأموات المصينة.

الجورال الصغيرة التي لم تكبر، رغم انتهاء قصص الصواريخ، ويتذكر جده وتقواه لكن مع الله أم مع المسلمين، فكيف يدفكر من حكاية شعية عن شيخ الشك وإعطائه آخر بذاته ثم يدفكر الحكيمات الإرهابية ضد الأشوريين وهم يحبون أمثاليهم وأحلامهم في تجويف سرية، من فيهمين دجلة وفيهوس الفراء، باب لكش أي باب نركشك على تلة الحب ممكن الأكلات وشرح لعيد والأمثال، وتتداعى في الدافرة أخيراً أننى لعمل وهي تسير في البصم الذاهب إلى ساحة المهاجرين قادم من سفب السيل كضاهي كتبت على ظهر الصورة إيباك ونسبني عسلك من 65، وعاد إلى باب لكش وتل الحب والأبواب التي تؤدي إلى قلب الموصل، للشعور باله صافداً لأن المدينة أصبحت على أععدة الدخار - تمت تتلمح نهايتها إلى الأعلى، وعمدته ليس له الآن سوى رغبة الاستمرار على هذا النحو من التنبه اليه في هذه العرلة الذي كضاه إلى الأبد من 67

المرواة الثالثة

المص المسمى يتقوض، هذا البريه المثير، وهو نص قديم كتبت أيام التيه أو التفرغ لكتبة وترك بعمه أو أشراً مهراً، هو أيم للعب على السيرة والأنا، في حضرة الصياح عن لفضابة والتفرد وبهذه الورق والمرج بينهما وبين هاجس المرأة والحب والحرية سيظل يرمز وهو يكتب سيظل صبوراً كفيطور شامخ - فكتبت، وعلم أن خطواته ما زالت ضيقة والشرع يمد.

وهو أيضاً تم شحيح بالمعلومات والتفاصيل إلا من إشارات مبهمه قصية، يعرف عن أحدهم بانه زوج داب المعيرة لزيه يشمه التي يصوره بصيغ مسمى - أخذها باني والده و دخله في المصعب الأبيض الصيني، مع بعض الأيووتيك لهادي، يدفكر بورشة بجرة - واعتقد هب نورية

(موسيقى وعبد الحكيم الجبر) د. ن. حجاز أحمد

وإن كان ثمة حديث فليكن باسم محمد يحمّد له شكله وسماته، دون خلط مع آخر له بعض التلميح أو التشابه في المقامات والمقامات في المبرد الحكائي، حتى يتحدد المسمى باسم صاحبه ومدى وعيه وأستلاك تسميته أدواته الإبداعية، يقول الكاتب عن التفرّد والتفكير وتوصيف التفرّد الذي يسعى للاختلاف عما هو سائد ومفرد الدور، في حلقات السقوط والتشيت بالتميمات أو الاحتفاء بقديسيها، وهو هم ذاتي بأن لا يقال عنه بأنه خرج من معطف أحدهم. وهذا جيد ويدل على التفرّد المتفرد والإبداع، أكتسب على ناحية التشكيل أو ناحية المصنوع، في التمرير أو في البنية على السواء، وبخاصة الاشتغال على النوعين القصة والرواية، في السرد والتشيت الشعري. ويكون هذا سبباً مشغولاً للشعر فيهم، فادعى بعضاً مشدداً من اسمه وهذا حق الماهيار بالمسرد الحديث، رغم ما لقيه من استهجان سرّاً أو علانته، وراى أن اسم مروءة لا يثق ودقيق ثم يعرف المروءة باسم قصص سردي يرتبط بروايت الأستاذ في السرد الحضري بوصفه الميم الميم الأشمل للفن، محلاً، بمشاكل الشعر ضمنها، ندي يسمح له بحرب التمرد بوصفه خلقاً لأثر الذي يحكيون تسمياً، وحرية الانعزال بأصله ودلالته وانتزاع الولاية من سبيلها المجترأ من الواقع

ثم بعد هذا العرض التطريبي يشير الكاتب إلى عدد من المحاور الميسرة التي تقوم عليها المروءة بوصفها، حمص، حكمة، موارد، ومروءة، للرواية والقصة، وهي صيغة يهود نطق مع حصص، وسرى الآخر ذا وجهة نظر مسببة قد تختلف فيها منه، ومختصر الأول: بأن يقوم الميم الميم على نفس موسيقي، نفس موسيقي يتألف منه فيه، هذا يرى بأن لا مبرر لذلك، فكل من أو حدث مبرور يترجح ناكث بين يدي مؤلفه تشار موسيقياً أم لا، والثاني: إلقاء المقدمة الاستهلاكية

وبهرها الأعلى، إلى أن كان يوماً مؤرخاً به 1994/4/30 حيث مروت طائفة وقصصت معض بشر الأحشب والمبر وعجير، بشم وبراءات تتدرج، ومرب وصف بكشف صف ولوعة تاركاً خلفه سيلاً من هدايات العباب، إلى أن كانت ليلة 17/7 التي طار فيها صوب ظلمة الموت، وعاد يتولى الأرحمة وتحرر من ربته، ضورقه المستب، التي هي ينتظر من ينتشلها من لأمبالله، أمل بتولى المراج، يصيح حانته الواسعة من 82

مد، وقد نت الحاتمة عميرة بشهيرة مستغلة تستهيم الهمة لأنه علم بأن خطواته ما زالت صلبة والشرع بيد، واليهما واجب لمن لا يستكمل عدة من وقت وهوده وورق وجهة أخرى.

اعتقد بأن المصنوع المرأوي جملة ما عدا لتطير الذي أتى في الأخير معسراً لها، فليس هنا مكانه، فأم أن يكون في جريدة أو مجلة عبوة فأولى، أو في كتاب ذي صفة الدراسة، أما أن يكون مرادفاً للمرأوي فهذا خطأ ارتكبه الكاتب، وهو يمي التعالي على التارئ ويعلى عياله أي القرئ، وحشد طلقزئ حدس ولعيه إن لم يتم تجميعها بوصفه بكثيف وكثات، لأن المصنوع حتماً يتؤدي إلى ما سره هو ليهته أو ما يشبهه، لأنني ويكفل بمسألة ويكفل أمانة شرأت المرأوي وتوصلت إلى ذلك التطير، وقد ظننت هذه القراءة انطلقت على ما حده، وهناك السيف قد سبق العدل فيكتيب ووجب وقد ذكر الكاتب ذلك ونقص بمعه بقوله إلى المروءة تحتاج - لتتوحد خارجها - إلى متلق شحم ومن من 91 عاماً إلى

والآن وبعد إضلاعي على البيور السطحي المبرج من المؤلف رى نه، واعتق هو أي د الذي أدعو إلى أن الجنس الأدبي يستمر بتقليده،

الإبداع والميلامة المردية وتنفق المصيص
الحكائي الخ

ثم بعد عرض هذه اليهود ينسأل الحكائب د
عمر حمد ألا يحق لي أن عيش خارج
النومسب و ن مسم بضمير، المرفعين على
الاحتفاء بوصبة خلافة الآخرين، و ن تدفأ
وهداً حرج أنظام آخرين في برد المعاصم
هناقول ان له ذلك، فهو يحسن بالبرد حتى
خارج المعاصم، حسناً، فلنستع فلقد حسرت الـ
بعد الجهد بلقاء

كلمة أخيرة.

حسناً، من كل هذا، وهذا المجرز للسما
أفروا القول بأنه لا داع لكل هذا، فالمصوم
خلفه شغل باتواها تلك التي تجمع نفس
عناصر الحكاية والسرد معاً، أما بالحق أو دونه،
بملم أو دونه، بتجربة أو دونه الخ، فلا تحتاج
هذه السردية إلى فصل هذا التفسير الضيق
المحفط، لأنها بالأساس مفتوحة على الاتجاهات
المتعددة بالمشايخ، وهي تتبع الحكائب التي اتجه،
حيث تظهر مدى قدرته ومدى الأحداث وتضمينها
وتنميتها.

هكذا أدركت بأن أسبقته للحكايات د همار
أحمد في مرويات هذه النصوص أكثر من أنه -
مشكوراً- أعطاه توصيفاً وأعطاهها أساساً
تاريخياً، فلقد كتبت المشرقات والمذات من
مثالي، بأسلوب التداييب والأبريقيات الأدلالية،
إنما المشكل يكمن في التوسيم والتسوية
الأبدية.

الصلي في هذه المزاوي سيادة الصبانية
والنهوي، أو كصف صفات الحكائب البهيمية،
هناي حديث أو شخصية ليس لها استقلالية أو
بمعنى أصح كميته. إنما هي تعويم تمامي على
الدائرة، ومجرات نوم ليس لها بداية أو وسط

لوصيحه. عقد بار ي بدء هو مقدمه استقلالية
والأعدا المرد نهوي، الثالث تشتت الميس
الحفظي وتعيمه و ن سم موتي إلى هذا
البعد الذي يشمل النفس، فالنفس يجمع شطاي
أي شيء مهم ككل صغيراً ومقتاً ويجمع منه
لراً، فليس مهم البداية والوسط والنهاية
فالتويات التناهي مملية بعض الشيء لأنها
سهلة، الرابع المصدا الحكائي وانتراع المكس
من مساهم الجمرية التناهي ووصفه في سيق
دهمي، قد نواقه وقد نعارضه الأمر هنا صبي،
حيث يقول الانفتاح الرمزي المحكوم بالأمكنة
المتفرعة، أي متعينة مكشفاً ومنسجمة ومسا،
وهذا موجود في كل نص بالثقاق، والحكمس. هي
بطرية ضيقة تدعو أن يكون الحكائب أديبا
وموسيقياً وبخبرياً بكل معنى الكلمة وليس
مجازاً مسمياً، ولا فلا، وتدعو إلى ثقافة عالية،
ويحكي لبرلاء الاشتغال بالراوي والنصوص أو
القص والرواي، أي السرد الحكائي، وهم
مزملون لاتحاد مواقف ولديهم القدرة على مسح
الوقوفات والأمكنة والشخصيات تمظهرها .
هذه نظرية متعالية فكل الناس خبر وبركة،
السادس، وهي تسمية نواقي عليها بكل ود وهي
تدعو إلى تداخل الراوي الملم بالراوي الذي
يساوي الشخصية الرئيسية آناً، من خلال
توظيف الشخصية بالحرف العامي كصف استعمل
الحرف المائل باللاتيني، أي من دور أن يفسح
بأنه يدعو إلى لمسة المصدا في السرد، أو
التلاعب بالأزمة التي جاءت في البعد الثالث،
السابع والأخير تسمي لغة مسرح تصوير في
نفاصيل المبرء يحرفه عن وضيعته المباشرة
لجملة مرفوعة سلم و يتم تحويلها ولعب عتها إلى
معنى آخر، فكرب بعضاً منها إعلام، هذا منيب
ولكن له قيم يراء الحكائب لنفسه، وتتكلم ليس
شروطاً في اللعب بالسرد الحكائي بما يعرف
بالراوي، كما في الجمل المحورة الجبهة قتل

(موسماني وهذا التماس البهره) ل. ن. حجاز احمد

الحيوان، ولكن بالتأكيد لم أوفق في الكثير
منها. لهذا النوع من الشئ والعموم، أما ما
قبل من الترحمة حبه لمن فاقول هذا بأن
الاحتمار بعد حبه وبمعنى بعد أن يوصلة
حقيقي انحرقت في اليمين الآخر فلم أتواصل مع
الشعوب البشوة وذلك تبع لتقدمي وإملاعي
فأولت بما ليس هي، لذا تجب العودة مرات
لقرائة هذا النص الإيضاحي الجميل.

و بهايه: أي أفق مغربي أو قهبي، فلا هي
مكتله التمول ولا تشيع بهم القارئ المتلف لعرفه
المصادر والمطابع، معرفة الإحداثيات والأمكنة
والبيوت وتفاعل الشخص في علاقات وصراعات
الخ، كل ما هناك ثمة جدادات وشذرات ميثوق
هنا وهناك، حقيقة أنها ليست بقصة أو رواية
ولا هي شعر إنما هي مزيج من كل هؤلاء.

أخيراً، لقد عملت ما في وسعي للمهمة
الموسر، وعملت جهدي للإمساك بشكل

المصرم وتاريخ العالم

□ إبراهيم كنة *

ديباجة:

((كان حال أهل الفكر عصبياً، وأكثرهم شفت عليه المقاومة وسقط
شهداء بين العلماء كما سقط شهداء بين رجال الدين، ولم تصح شهادتهم
في هذا العصر المنيء بالمعنائين ولم تصح مثلهم فيه هباء)).

هيرمان هيسه

حفظم الأعلام، تصدى للريح والتمام، تقوم ملوحي الهواء، المارد،
الضربت ((دوب كيشوت)) فارس حفا و((أبلا)) كان عاصمة يحب أن تشد
الحياة إليها هبة الله عز عما بهظم في خاطرك أنة بروة أو بركة بقطاة
كطيفة بجلاء أبحث عن أسماء الأشياء، لا تجاس ولا تأس إن العمل
الأعلى حقيقة ساحلة وصاعة. اصرام اللحظات والأيام والحياة ربما أدى
إلى غاية، تربت لدى الأشكال، سيم الصا أثار الصا بلا هدد ولا الرياب
تلاوات عيناها رغم أن هالم الأشياء كآبيه.

الجميل جلاء الشمل م جلاء الجوى مينا
الرمز يمر مسرف مثل قطب شد دفه من
المسعة بيد أن المشكلات الجبرية امطرته إلى
لون من ألوان القوسى، بدا له العالم قطاً بمص
الشيء وغريب، وبدا أنه استحال إلى هفائن أشبه
بتلملق املس، الذي تروي الأساثير إنه دعامة
الأرض، تمر لحظات صمت ومكثون يهدم
التياب والقلب

لقد حسم أو إلى الشرق، تصمى الأيام شش
الأهز شطر المعطلات، إنه ذنب تسرب منه عالم
لاندات، إلى عالم أشد إبهاماً من تلبه - عبر
الشك، حاصره وفهره ارتمش حقدته يتوالى على
للبيات تشيج عسيم، تردد صدى همس خيفت في
الأعماق، كغائه شكوى شيء ما من شفاف
القلب، هد واستنصر عس في قصه حقدات
خرافية، تمكث بمفردك رعم الرحام عزل،
أعزل، عزلاه، جولاته نحت جمع الظلام لم تمر
شيئاً ذا مسدة، نفس الحدى والأحلام مطلية

* بافت سوري

تعدل وتنحني عن ذلك الطريق، غيابه في نجة
تدعاه سموي. صعد لمصعد والمص يقطعه
شربه كانه برق وتلوح كانه بدر وعطه،
استمع إلى مسكون وأنفس اللديه في هذا الليل،
ترتسم على مهيمة علامت انبهش واستعرب
عقد للعزم على مراجعة مبادئ الأشياء، الأنا هي
العالم، ما أعجب أمر ففكرة، ثمة إعمده وإغواء،
وثمة يعطيه واحيه، وحده مشنة بل أحسن خبراً
وسر انه لا يود انشر الأنس والتقى وإنما بداه
مصانع تاه في اعطاف التاريخ والعالم وصلاسم
الأشياء، لقد ملا التاريخ المدينة القديمة، وهام
بين صراع الاضطراب، إنه جهولي له جس ودوق
وشم ولغة كلن مسائر الأحياء الأخرى، والأشياء
التي تشتملها لغة خاصة وشبهرة لا نغف عنها
شيئاً، ربما عشت قديماً في فاع البعد والملياد
والأعماق المظلمة، أصعب ديني ((إمام)) إحصاء
العين عن الشدي تراه بلع أقصى عاهات وتسام
نهايات الأحياء، لا شك أنه جزء استوفى به العالم
بعض حاجاته لأرب خافيه تصاعد دائماً عن مغري
جبري المادة وتوجس من معجزة، جهاز طرح
البول، وجهاز التهم، وجهاز التنفس، أجهزة
شديدة الإيهام، خاصة إذا أضف المرء الفعاع
وجهاز الأعصاب والافسكس، رغم ذلك لا تضمن
خذلك لأن الإحصاء يحس بلك، ولا يسعد مسأله
دولت، لمدد عبد الإنسان قبل التوحيد أنت بيت
النفس بحر لأعصر استوى هيضلاً عظيم بلا
لمدب ((إن شجرة نستعم بشعة الشمس حجر
صمدج وحيوان وحيلاً هذه كلها شيء لب
حياتي الخاصة ويدهخه إله تحيد، ستام
متحد، تمتع، وتموت تكس ذلك كله يتجاوز
فتفتت على إزهاك)) انتظر ملياً شماء بعض
الأعراس، كفى سلوك ((إمام)) - فيما غير -
ينص حياة وزواه ثم لم يلبث داه غريب أن عخل
سلوكه وفكره ولسانه شئ ما وذا أن يطر إلى
الأشياء واليكون نظره ليلاها وألمنسان، لكن
تأرجح الشك حائل بين ما يروم، جد في تأملاته

لا شك أن خطرات القلب وارتدساته ذات
صلة بناتة الإنصاف والحياء عامة، لا شيء يظفر
في فراغ ومن البلاشي، إذا أثرى امرؤ ما أذاع
طعم ولون الأشياء، أذاع بهجة النفس ومتعة
الإحساس، ربما كان حيرا ألا يولد الإنصاف فعد.

- احتسب.

- أود فقط أن أصب شعوري.

- أما لم أصيب لك أيما أذى أنا امرؤ لا خير
فيه البتة ولا خير منه البتة.

أصابه إلهالك الأعصاب، نثر ما ألوح في
عاصمة عسى وشك أن تهب، وتنفص، هموم
وانطباعات فهم يهمن للسلام تحالجه تلقائياً
بلا إرادة ولا شعور منه، ولا رعية البتة نزيه حاد
يجم عن صراع عيب في أعماقه السلام والحرب
أيها أجنبي؟ أخصب الدم البري أيادي القمام،
أشعر بناب التهم، واحة الروح هاجرة ورمضاء
الثية أشد الانتباه، ثم أثار قلق وغضب وبلبة
كان في أوج التمسع ها أنت ذا أشعر ثمة أحلام
فقدت، سارة أو مزرعة لا أطول حياة تعذب
أطواراً أخرى المعروفة اليقين يمسح الحرية ويمسح
بهجة لا تصارع في النفس تخرج من إحساس مرارة
يتعطل ابتهاج المرء، يتلارم ويلتجم به نوقس في
بطرية تفسخ الأرواح مجرد هراء، واستعدادات
بدائية لا خير لها من مسحة، ربما أنتابك ألم ممص
لذلك، مهد أنف أغفولة، ومثكم نوح بك ذلك إلى
قرب الآلام، نهالك أيضاً بادئ الشئ إلى تحطيم
الذات تحطيمها مزوخها، إنه عالم فاس هائج،
يمرر الأحشاء، ساطير الأولل ثم تك يعجلها
حمقه، ثم إثرة حبيته كفتها تير في ترويه
إلى الحياة تهيئت تمثيلية، إنها شيء أكثر مدله
من ذلك، وشيء هائل عظيم يتوصد الإنصاف،
رغم شعاع المساعدة هناك آلاف الأشياء التي يجب
أن يصلي حيد التمسع والآباء من شد نمة
وقعت، تسورك رغبة ما وسرع ما ن تلف مع
تاريخ العالم رعم هقه وعهاته بيد ملك لفت ن

جداً مريراً فكان صاحبا هريلاً، الأشجان دثار ووصله، بل عطاء وولاء، حسب ما يبدئ الأمر إلى لطريق تمرشه الأرواح، وتطله الأشجار، ولطشه لم يلبث أن استبين أنه طريق شاك للعداة، إلى قوى ومناطة أعلا من اجتمع أجبرته على الإحجام عن مبادئته ومنته وقبيله قال لنفسه

- هذه مملوكة الظلمات، أنظمة باقية قائمة، وأمراب عريان،

وقال لداثة ايمن

- هذه حقيقة الحياة ولا منمن من الأقدام،

ودعكرك مقلد جري اسم ((شاعر زائف))

مقالة التحليل

الشعر مصعب ومزول سلمه

إذا أرقى فيه أندي لا يلمه

زلت به إلى الحضيق قدمه

يريد أن يقره فيعجمه

ودعكرك حضاريات ((مقهى مكتوب وخطاب)) أندي الشاعر الذي فكان في عهد الملك ملكيا وفي عهد الثورة ثوريا وفي عهد الانتاح انتهاريا وككن يردد شعر بيت بمناسبة أو بلا مناسبة

- فطلسود وثي ديب

وقال لداثة ما أشبه الليل بالبرحة، ترنم لأطيار في الأسفار وتمنح ثم تأوي إلى شامب الجبال والتلال والأحجام والمهاض، إنك لمتت شاردا، أنت هارب هاض سلك مصالحتك نوذي إلى الدلة والهلانة ثيرة صمير لا نصيه ولا نصيره، احد ((إسم)) يمارس تسميرت روحيه شتر، حتى إذا غلب الأمر وأخفى عليه عبه الأهم، يا له من هراغ، تيمه في عطية بلا حد ولا صفاه لفي حجة عن ذلك المهور قل له

أي شيء يجري بلا قدم؟

جب

- اتهر !!

قل له

- مقلد - إنه الثعب !!

هذا حديث هراغ حتى الشمس

- ذلك مقلد ب إن له شاة أي شاة

ويب التقي الشبتان، كمدا تجري حلف

الأشبه العكبي !! الإنسان هما خارج التاريخ،

وخارج المكس والزمن، إنه اختصارا خارج

العالم، اعتقد جدا أنك ذو سلطان على السادة

وأنت سميرت غور الأشبه

فعلت له ومصعبي بين ضلج

وبين العنكب بعدما متاعلي

وم لا - لم يلمح فعل أن شعرت بذلك، نفس لا تزال سعة ظفر بهروس حرصت الكسكن وحرصت الرقص المريري سواء تملكه ذلك الإحساس المطيح، أو ثمالضته فتاعة الإحساس بها حين مقل أدونيس، وشاة الهرم بأن أطلالاً وأولاداً برزت للمهاجر، وأنه ثمة مؤامرة على تاريخ عالم برمه، أرقه، وبعت في نفسه سخطا هارسا، بل ورت في نفسه خطا حارفاً، يوم الحانة ثم يزوب بلا شراب ولا منامة، لقد أرتوى، شائك الاستماع إلى الأصوات الرخيم والأعبي والأعجم، بك دم سوح حرب و مسف لقد نرت البعصه وعداه قديم هيب سلف من أرمي، لقد أصابنا زوه وجيم، شد رحقه - الحياة معطه التبت من ثمر الشجر، المحرمة، لا سلاح لديه ضد الد أعدائه، وكعب قال حكيم ذات مرة: ((لا أدري هذا شيء شديد الأبهام))، لست شيئاً نادراً، إذا كان الجمال ألم حين ألقى الناس أهنا المام، لقد حرم لدة الحياة، ولا ملال من وجوده، ومشاعر العزل بلغت دروتها، لقد مات قبل أن يمارق الحياة

قد صعد حصة هيك شيء تحببها هالة
بوراسيه شيده داف جديبه لا تقوم رب لي
السريع القديم يحب ر يبدو حيد ساره حري ولو
حتى في دافقربه وخيله شبح الكسبه يلامه
وشطوك عظيمه لا تمتأ تتحر هفكره القلب لوح
فارغ والخاضرات نقش فيه

اكتفي هولما قبل ان اعرف الهوى

فصلاص قلباً فارغاً فتمسكنا

واللفظ يخرج بلا حطام ولا زمام، شعر
العرب القديم، القتران، أسرار شرح القتران،
أسفار التاريخ منذ آدم حتى نهبات الخلافة،
ككتب صفراء، إبداعات من شتى الأنحاء، أشباه
لا تحصى يجديه خضاه سحرها، وعليه نشرها،
أصبح كقطيلاً ولا زالت تحديرات البدء الصام
تلازمه وتشر في أدبه، يدهم بفتريه الشارع الذي
يخرج حياة، جاء الضرب، توهج الأشهاد صفراء
وحمرء تحت أشعة الشمس، حصى هائلة نعنو به
أن يتشبهت بالحياة رغم تقصير السهام على
المهم، واقفا على القنا، أصمى إلى قرقرة قريبة
مه

• لا شك أن مجرى التاريخ أساس مهاسة
الحاضر الآن.

قال ذلك شاب أتيق الهدم.

• لا يبرهن عن حطرك تأثير احدرف

• وأراجيف علماء الأخيار، الجبرتي مثلاً

• هذا الكلام راشد

تسل الكلام شيد شيد • كضم الحانة
والآفاق، وبست الأصواء وحقايق حشرجة،
احتصار وسط الليل اليهيم شعر مه يدي عن
شيء عزيز ونقيم، ثم يأت بأية حركة، لأن
الحركات غدت عديمة الجموي • ولا شيء
بمعكده أعنه الكهل سوى تمرعته على
المماء العلى، لرتيمشة لأعج المرمد إرهيق وأنم،
الأم لند واللدة أم، معادلة إنسانية قديمة،

لديا، انكسماً على نفسه، ارداف عرلة و مع في
دائه عميق وتعلم في سرداب العصى، إنه لا
يرغب في الاستجمام والوثام مع اللثم، ماذا جنى
بولسك سوى إشاعة السرمب، وسلب المبانم
والأنفال، وهتك كرامة الإنس وتلويت قداسة
وكنظمة الإنس أبشده علو الشآن، وزفقه المركة
والصفانة إليهم أكثر زهواً واعتداداً بالنفس،
ودوي ثقه لا نهائية في المليبة الإنسانية إلى الترس
والجموع قد ارتقم بالصلاصة من مرتبة الإنس
العادي إلى مرتبة السطل بدءاً من الحكيم
السياس، يعيش الحكيم مسعداً هاتناً بهلا
أصحاب، ويأخذ خيال اللثم أتلك فطرس شل المزع
نفسه وأقصده، إلى السبات العصى يترنح برعماً ثم
يترعرع. اجتاح أولئك اللثم أعمالاً شائقة ظلت ملي
الصدء وتل ولست يمدى عن الحري والعر و
ر الحري والعر دشرمه التسبب وساء الألام
تقوى مذاقة الإنس بمفرده، حيث يطيش الر تي
الحمايب، والفكر الشافيه • أبها الألم الذي
يمرق الأحشاء، إنما يحمي على خافه الموت، يا له
من عذاب حارق، قم بما يجب بلا ثررة ولا هرف
ولا تبس، لا تقاوس بعينك، إنه الواجب للقمص
إلى شئت أن تكون وزعاً وبلراً ككن عمر (أر)
يمر بالآية تعمه وترهيه، ويلبث في التيب بـ
يكتاد لا يبارحه، يحصيه الساس ذلك وككن في
وجهه خطي أسودان من البقعة، أينه ككن شمرة
في جيب عبيد مؤسوم في دار الألام والأحوش
والأزواء، ويح قلب لا م سوا، لأن الجوارح تبع
للقلب، فما شأن من أحجمت جوارحه عن مداعته
وهو يكظمه الألام السريع والاحتضار، وشطركل
العرف بووث راحة الأبد سفة الصمد هي سفة
الصمد، وعلاقته وعريمته الإنس كم تروث بعد،
أشم رائحة المسية، رغم تراصي الأطراف، وتتنوع
أريج الأزهار، يلعب البحوف الإنس، شري ثمة
حطاب حطاب بلا غمران دكوى هاتمة تلاحقه،
شجرة دوت في الشء لمع عنه بوشح كن
البرذ قارم، ريب ككبت تلك عدة قديه، لديه

في نظام دقيق ومعظم. ورجل حاف يعمه حب
صالح شفاف لا شعوري نحو نقطة في التريخ

مساعة أسرج حسانته وهم ذوو الشرق
والغرب مصاً حتى أدرك أن الأرض ككروية، رسم
أرضاً حمراء وملها لحم الطيور والسمك في أنوار
قنبلة لاهب حتى الأخير الحاف انصحه على رمال
المصحري وازداده زملاً وقمط وتطي، تهب الرؤى
صعاب سيم همس داهي ثرة وتعب فكاتب
قمصم بعد عاصف تارة أخرى، ثمة أصوات بشرية
وأصوات شبيه أنغام موسيقية حنلة، اضطرب
اضطربا عصف وسط عاصفه مرجبة في معركة
الحياة الصاخبة، حقاً، عاش حياة هائلة وهائلة
ملورا ما بهد أن تهازا صاخبة وعاتب جرفه لآل
يتنوم لأن الدم يبيض في عروقه، يرى أشكلاً
ترجى بأعذب أنواع الحسان، تلوح تيشير بعد
سبات، وسهيل ((الحزب)) استبى بعد لأي شاق،
إن بدايات شرح في غطوسة وعجرفة ألد أعدائه
ولا الاستصار، تقف مجموعة أشعر تحت عنوان
((القصائد)) إنه لباب الإنسان في توقه حين يتج في
أسر عالم الأضواء والأنوار، حياة تشوخي صوب
الانتمالات والعاملة نسج قصائده تلك نسجاً
شفاف لكشف بصور بالحياة والحرقة إن إرادة
القصد، حيد يصل سطرين يمرق الأحشة، لعله
عذب ز تديب ونهيب لكشف لم لادع شعر
نم الرعب بدو ويشرب شيد شيد لأنه صراع
عصم والم مبرج، ريب برع العجب على أولاد،
آية بليّة تلك، إن أساس تشاؤم ليس لوردة العالم
والدات وثنا، ولما لوردة مثالة المجتمع الذي
مكس يحمي فيه، إن فكل معاناة إشارة إلى مسلة
هلبا، تشر الأليم بلا آلام ولا موم، ثم تتوالى
الكثبات تترى ويلون المكند حياة ((الحزب))
الثامنة، أين تلك الأسميات التي تترشح شجي
وعذوبة ولطفة، تقوى لدى ((الحزب)) عريرة
البوب وتنفق على غريزة الحياة حيث يجرى الموب
الإنملي من عيوديه الماده وفنص اتحيه إنه
صمير المحارب، التي لا يأكو يكفكف الآفات

أصابه غثيس ملوئ، ملوك تحنشي حطاف الانم
وشم الأدي لا صير من الاستكفاء على أعشاب
الحديفة تحت شجرة التوت تمانلى يسترخه،
ثمة سيم عليل يداغب الأفيان، ملكما داهب
لعكري أجهانه، مكن حصصاً لكفية، ذبح ملانرا
يحموم في المصمده بتاظرية الخلاء انتمائه إلى
أفكاديمية بلاده تابع دراسة الفلسفة شعوقاً بها،
بهيد أن الميرس أصابه في السمة الثانية، صررس
شديد الإبهام عجز الأمانة من معرفة حكمه تلك
الده نتيجة تحلف الطب صما، لا صير، أم، صا
أشقاء مكن قد أوشك أن يمدو أفكاديميا، ثماناً
شبه ذلك الشاهر الرائب، الذي يمده برحمة ريز
له هوام أنها شعر طير، مكناه عاصفة هوجاء، أو
موجة عاتية تطوره، لا شيء عادي، العالم
عريب، الأشبه لا ناك سريعاً لأنها لا عقلان
الهزيمة تسري مع القدماء، استغرق في النوم،
وفص في أحلامه، يجب أن يصعب اهتمامه على
الإرشادات التي توجه إليك، إرشادات هنا .

إرشادات هائلة.. هناك شتى يفت دحش
لمافته خير ابه لخطر الدحش في الحافة، غريب
أنه لم يثر استهجان أحد أو اهتمامه ملاء عجاب
هادئ به، ثمنى لو أنه استطاع أن يمت وخلي
لصافة أسوة به

- هيه.. أيده المعاول.. مكأس ماء من فضلك.

تداول جرعة من الدوء، وعاد يصف في
مسامه، شتم الحادة التي قامت مقام الليرة،
واستحرب لم دعاب اللثم ((حانة الرشيد)) ترج
في مديم بهت تترافق الأشياء أمد باظرية.

- هيه.. جرعة مده من فضلك.

- إنه عطشان لا يروى له ظمأ

قهقهة اليفض، مسرا عسيراً عليه أن يتكلم،
استعدي ولاد بالميمت، مكن اسمه ((الحزب))
انصيته المانقة والحاجة ((يونس)) نواه الحوت في
بطمه، وأنت لا تتكند تجد ملوئ مكن جوهر ذا
كيس، لا كيان ذا جوهر ولباب، فكور يجري

محترماً، ولا يتقرب سوى خمسة ساعة يومياً، هذا إذا اضطره الواجب وضرورة الانتماء إلى عبء مدام. اشتبك معه ((الحديث)) مراراً، ولا يزال الحرب ضاربة، فكان يصيح للحم فاستمتع حالم، تعمم ثلوه موجة تقرر لواء وحسب، ثم يك اسعد بل شيطون مريد يثير الامتداد والاضمار ولا صاحب له سوى هس الفسه وشبه الأدم، غمر القلام مهدت شسعة لعلها سمع حلم في فحتر سريع وفسره مائة، هس ريد، يحرب هرع، أد أبها الماذج إنهم زبانية، وهذا أس للعناء، ولور العناء لمصلحة رغبة علامة في الصمكة، لأصعب أجل من أن تسمى.

فكن الأعسى الترم غرابا عس غرابه التروخ، يطلو له النصب، ويطلب له النشر، فكلم يطلب له الإوجاج والأمت، احتضن يؤول إلى اصمحلل بشي بانتشاء أو متعة، إنه لا يجمع إلى لشراكية صمعه بل يهو إلى لشراكية بهرة، إلى عدالة اجتماعية لا ثمن ولا تلم عمل أهداً حقاً، لأن حق لمرئ أمانة في صمير العالم بمرمه يهو ((الحديث)) الألم، أم أن الألم بشقيه ويتشمس أشرف، ليس الألم شهوة ولا فكس ((الحديث)) مروضاً؛ بل إنه إضافة إلى ذلك تطهير للذات وتقديس للعلى، ثمة لشكر خاطئة تحيل عريه بعضنا عس بعض، لا تمتوي على شأن، أراؤف شتى، اجتر افكاري واتمدى بها رغم وجر الصمير والباطل والأعماق، الصمت في العلم هو الموت، والموت الصديق حلم أهما، ربما كان مكثوباً، وربما فكس رؤيا، لا أحد يدرك ذلك سوى الله في عليائه، أدرف صبرات غريرة لأنه يجب أن اصوغ أسطورة الألم، أسطورة بدء الهرم وتاريخ العالم.

والصمات، أراح ((الحديث)) تاج الشوك على هامة رأسه، إن إطراره الفصاك مثل وسم العائث، لأن الأثم تمحوه التوبه والاتبه.

((أصعب الإنسان أن يتركه صدي))، ليس هناك أمر أحادي الجانب، فكس الرائل أنصاف لعقاب، أي تطهير النفس من شائياتها، (روحاني، والكلام، تقططن، صدي))، فكلا إلى طريق الإنجاب، إلى المادة هو ميهل زائف لا يؤدي إلا إلى الألام والسياس، إصاف إلى السيرة وإلى أصل الأشياء، وتقوية للهداة، لكفنة غوص حتي الأعماق في الأوحال، الحقيقة العارية يمدو حقا هقهم، فكلا، إذا انصهر المره في سار مصرفة الدات، أمّا إن ران عمه الحياة على الأعسى، هلى العالم يمدو حقا عقهم الإنسان بلا قضية لا يمدو أن يكون مهرجا أو يهلولى، لا تقل إنك لم تمد فكثرت لأي معرفة أو إيزاك في الترقب ونمد البصر، والمعز عن الرؤيا، واستبصار الحقيقة، لبت بهية الخفاف لا تتفوق أهد شزم من قدى الحياة، عالم التمر والأشكال الإحائية يمدو يمدى العالم والحقيقة البحث، ككابد اشكال الاصطهاد الرهب، وانكماش عزله عس حمص به عس انصاف الحياة والولى التمر ككادت، إنها مسألة ترويض وإلال، الأعسى الترميم خال أنه فلمر، لا شك أنه إحساس أس، وإله ربما هوى في المجري لأنه مدجر عس رؤية الأشهاد، لا سيما أنه يسير بخيلاء، ويشرب بكافه موال، تحال إلى أسديره انصرفت انشراحا حاداً يتبع تافريك عليه، يمدو يتفوق ساخط وممتد، ودائب الشعب والأثر، الفتنة، و به فتنة هسه شعواء، لا يمه شرف ولا ضرره ولا ي احمدس بحلاق الإنسان الكريمه والتبيله لتد يد جميع لأشبه، ودم شمه في حيه، فكس يحل نفسه

الروائي (عبد الرحمن منيف) في مرآتي (جورج طرايشتي) النقدية

□ سماح حكواتي *

المقدمة:

حفظي الروائي عبد الرحمن منيف بحظ والفر من الدرس النقدي العربي، من وجهات ملونة الرؤى، تاريخية، واجتماعية، وفسية، وفكرية، حياءت انعكاساً لمصوبات أدبه التي أولت التاريخ العربي والعلاقات الاجتماعية العربية والعربية عمابة مهمة، فكان من أبرز من درس أدبه "محمد ذكروب"، و"سمر روجي الميصل"، و"شاكرا النابلسي"، و"محمد كامل الخطيب". ولم يبرح رؤية جورج طرايشتي النقدية لهذه الحوالب المتنوعة من أدب منيف، وقد درس صاحبها ثلاث روايات من منح منيف الأدبي في ثلاثة كتب نقدية، من ضمن تسعة كتب نهدية أحرها طرايشتي في ما يزيد على نصف قرن تقريباً.

التجسس (6) مؤلف: ديبه وشديب في ن. مع ، على
الحوار النقدي الأدبي العربي المتمد على مساحه
جغرافيه وزمانيه واسمه

وهي كتاب شرق وغرب، رجولة وانوثة (1)
1977، وكتاب الأدب من الدخول 1978 (2) ،
وكتاب "رمزية المرأة في الرواية المصرية"،
ودراسات أخرى (3) 1981، مف يجعل منه
الدراسات لروايات منهم: الأشجار والمغيب
مرزوق (4)، وشرق المتوسط (5) وحب مركب

* باحث حوري.

التجليات المردية لعلاقة الشرق العربي بالمرب الأوربي، وقد أشر تيل سيليس إلى التشابه الواضح بين الأعمال المدروسة في هذا الكتاب الصادر عام 1977 /، وكتاب "لغصرة المقتدة" (10) لمحمد كامل الخطيب الصادر عام 1976 / . ولأصهما في دراستهما رواية الأشجار واغتيال مرووق . وقد صدرت دراسة طرايوشي سومبولوجية - ميثولوجية، تتناول من منظور الوعي موضوعي الجسم والحضارة، فتلمس الثاني رداء الأول.

أما الخطيب فقد عني بمستوى الوعي لتجسيد علاقة الشرق بالغرب أكثر من طرايوشي، يعنظور جنسي العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب أيضاً، لكنه لم يبلغ في ذلك مهارة طرايوشي بتفسير الأعمال المدروسة من منظور جسموي في تأويل العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب، فقد عني المحيط بتقديم دراسته تعنى بالبيئة الاجتماعية خارج العمل ودأخله

لكن اختلاف المنطق يندو إلى اختلاف النتائج، لذا فلي ما توصل إليه المؤلفان متشابه أحياناً، ولأصهما على مستوى تأويل الرموز، ومختلف أحياناً أخرى في التاويلات النفسية لطرايوشي، و التاويلات الإيدولوجية الطبقية للخطيب، فهل يمكن أن يكون طرايوشي مقدراً في دراسته محمد كامل الخطيب؟

إن اتفاق المؤلفين في الأسطة الطويلة التي ساقها في دراسة رواية الأشجار واغتيال مرووق يشود إلى تأكيد هذا التقليد، لكن طرايوشي حاول التفرار من خلال تمحيق الرؤى المروينية والمدرسية التي قادته إلى تاويلات مختلفة، إضافة إلى ما يتمتع به من أسلوب نقدي مرر بمنهج علم النظرية في المقدمة، ويسوق أدلته في التطبيق.

أولاً- دراسة رواية الأشجار واغتيال مرووق في كتاب شرق وغرب. رجولة وانوثة (1977)

يعنى هذا الكتاب بدراسة العلاقات الجسدية بين الشرق والغرب وتجليته. نعميد واجتماعي وتاريخي، وذلك بدراسة كلا من أعمال "توصيق الحكيم"، و"سهيل ادريس"، ومحي الدين صبيحي، والمليح مالح، وعبد السلام العجيلي، وقد خص دراسته الأخيرة برواية عبد الرحمن صبيح الأشجار وعين مرووق، التي صورت العلاقات بين الشرق والغرب من منظور جديد، يجد فيها عاملين لا يمكن أن يلتقي، ومن هنا تتميز هذه الرواية من سابقاتها بتكثيف على العوامل الداخلية والدائية في تحليل الشرق.

علاقة الشرق والغرب - بحسب الرؤية الروائية - لم تكن معكوفة بمعدله تاريخي، أو صراع بين الروح والمادة، أو مشروع انتقام، أو برهنة حضارية مستعربة، وبغضه نفس لم معكوفة بالهوية السبعية التي تفصل بين عالميهما، فقدم نقد الشرق بالغرب لا يعود إلى الشرق شرق والغرب غرب، وإنما لأنهما لم يلتقيا قبل أن الشرق شرق والغرب غرب، وفي الواقع إن المسألة مسألة تدريج لا مسألة جمالية (8).

يشير طرايوشي في نهاية دراسته هذه الرواية إلى أنه لم يلزم حدود النقد الأدبي لأنه اعتمد اختياراً مسبقاً واعياً للأعمال المدروسة، فقد أرادت هذه الدراسة أن تكون دراسة على صعيد لوعي أكثر من كونها دراسة على صعيد الأدب لسببين: الدور التحليلي للأدب في تشكيل الوعي، والدور التكميلي للوعي في تشكيل التاريخ (9).

قدم جورج طرايوشي في كتابه شرق وغرب، رجولة وأوثة مجموعة من القضايا النظرية، بإشارات سريعة، تمحورت حول

الأخيرة لا تكتفي بالآثار المتاحة بالمجتمع، لذا كانت فردية لا جماعية.

ومن هنا تتوزع روايات صبيح عيسى صعيد الوجداني المردي لشخص تنكّر في التاريخ، وعلى صعيد الوجداني الجماعي تتوزع لمصر هذا الشخص، الذي يعاني عقدة الحمى، في ظل مجتمع أبوي تحكمه إيديولوجيا أبوية شرسة حيث يجد في أمه التي تقوم بدور الأب أيضاً تهديداً لرجولته، فيتسرد على صورتها التقليديه في المجتمع النازلي، يختار عالم الثورة والحرب لأنه في رجولي خالص.

يخلص طرابيشي إلى أن هذه الشخصية عاشت علاقات بمصر من منظور تاريخي الشخص، ومن منظور عقدها الشخصية، وعلاقته المشوشة بالإيديولوجية المتوارثة، تكسر ذلك جعل شهادته على العصر صادقة.

ثالثه دراسة رواية "عين تركنا الجسر" في كتاب "رمزية المرأة في الرواية العربية، دراسات أخرى" (1981) (12)

إن عنوان الكتاب يشي بانفتاح طرابيشي على النقد التفسيري الذي بدأه في كتابه "الله في رحمة نجيب محفوظ الرمزية"، و "لمية الحلم والواقع"، لتكملة يخلص في القسم الأول منه إلى الاتساعين النفسي والواقعي الاشتراكي، في درسه كتاباً من أعمال عبد الرحمن منيف، و مسجد مؤبداً، و نجيب محفوظ، و فتحي عام

الدراسة الأولى تقارن بين نموذجين من أدب الرحلة لكل من الروائي عبد الرحمن منيف في روايته "حين تركنا الجسر"، و رسب همعوي في روايته "الشمع والبحر" وقد تجرّب لقربه حدود التشكل المتشابه إلى حد المطابقة، إلى حدود المصنوع للمختلف بين الروائيين، وقد علل طرابيشي اختلاف المصنوع باختلاف منظور كل

حرف من طرابيشي في درسه هذه الرواية على الاستقصاء بموضوع المصنوع القومي لعلاقة الشرق بالمغرب حد المصنوع لدي "شر الله النقد محمد كامل الخطيب في كتابه "لعمري، لقد من خلال تفيد مرادهم نظرية العمود الأدبي ورفضه القبول أسبقية الشرق بأهل المغرب معه هذه الرواية بالرحمة

قدم رؤية اجتماعية مقربة للرواية أحتد فيها إنصاف الراوي وموقع الرواية من علاقات الثقافة الحضارية بين الشرق والمغرب، فقد كانت الرواية (إيجابية) تشتمل جزئياً من علائق واقعية لا تفسى بالرواية الاستعمارية وعقد الشمس لذه العرب، مما جعلها متسردة من لروايات السابقة التي أصمت لهذه العلاقة أدبياً وحصرياً

ثانيه دراسة رواية "شرق المتوسط" في كتاب "الأدب من الداخل" (1978) (11)

يصم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية التي نشرها جورج طرابيشي في مجلتي "الأدب" و "دراسات عربية" بين عامي (1958 - 1959)، يجمع بينها اهتمام الناقد بصورة المرأة في المجتمع الأبوي، في كل من أعمال "توال المحمدوني"، و "سميرة غرام" و "عبد الرحمن منيف" و "نجيب محفوظ"، و "توفيق الحكيم" و "عبد السلام العجيلي"، و "أبرو موزاها"

عني جورج طرابيشي في دراسته الثانية تحت عنوان "عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرحلة"، بتحليل مفهوم الرحلة القصوي من منظور النقد النفسي للأدب هووية عبد الرحمن منيف شرق المتوسط التي رواه بصير الأنا، تمثل ارتباطاً بالمجتمع الراسخ الذي تكسر الحقوق الفردية لأول مرة، ومن هنا يصرق طرابيشي بين رواية الشرق ورواية الغرب، فهذه

تحتعن. لذا فإن عصر الهريمة هو عصر خصاء. وسيفه كذلك إنساناً معصوب مزوجاً.

وقد يجد طرابيشي أن النفس بالألم الموي يلج حد الإبداع. فهو ألم يحدث عن الاغتسال والتطهر. ما يحطه مولداً للذة. من حيث إنه وسيلة لتكفير. ووسيلة لتطهير (16).

ويخلص من قراءته النفسية لشخصية زككي المدلوي إلى أن عصاه جماعية لا فردية لأن البدلية هي "هزيمة حيران". وهي مناع عام لا فردية. ما يجعل هذا العمل أعمق عمل أدبي كتبت عن هزيمة حيران. لأن صيف تعكس من تفريد المصائب الجماعية. وتركيز جميع إحدائيات البقاء الدراسي للرواية على نقطة التصالب بين معبر المرد ومعبر الجماعة. فإن ما يتسرفه في زككي المدلوي ليس كونه إنساناً مهزوماً. بل كونه إنسان الهريمة (17).

يعكس طرابيشي إلى أن بداية المصائب. لا يمكن أن تكون الهريمة. أو محاولة سمف الجسر. لأن المصائب. ومنه الماروخية والمادية والمرجسية. يشأ - وفقاً للمدرسة المروية - في سبين الطفولة الأولى. ثم يهود إلى تحليل صورة الأب الذي يلعب الدور الرئيس في تكوين الصمير الأخلاقي للإنسان (أنا الأعلى). ومن هنا تعكس أزمة الصمير عند المدلوي. أزمة مع السلطة الأبوية: إذ يستعمل إيديولوجياته المتعلة بالأب. فيجعل من هزيمة حيران هزيمة للرجولة التي يلخصها المدلوي بشخصه

إن ازدواجية المنظور الذي يرى من خلاله طرابيشي أزمة المدلوي. فإذ إنه إلى نتيجتين مختلفتين. فالأول النقد الواقعي قاده إلى جعل هزيمة حيران سبباً في هزيمته ذاتها. أما بالملج التمسكي المرويدي. فيجد أن عقدة أوديب سبب في هذا المصائب. لكنه يرجع قصة التمسك

من الروايتين إلى الهريمة. ما يعكس اختلاف في الواقع التاريخي. وهو موقف متقابل عربيًا ومثالث عربيًا. فإن شعوراً متصفاً بالحرية تنفجر به رواية همغواي. بينما المذاق الوحيد لرواية عبد الرحمن صيف هو مرارة حيرة الهريمة. وقدرتها (13).

ولعل هذا ما تركه المقتربة بين الشخصيتين الرئيسيتين في الروايتين صانتيها صبار. و زككي المدلوي. فهذا الأخير ليس لهريمة. لذا كان معكوماً بالمعز تاريخياً. مع أنه لا يقل دكاء عن صبار

ويرى طرابيشي في مواقف الشخصيتين من الهريمة مقولات فلسفية تتعلق بالعلمة والمطول والسببية. إذ يصفها طرابيشي ليسر مواقف الشخصيات في صونها.

ويخلص إلى أن اعتماد الحوار في رواية صيف مقاربة بحوية الحوار في رواية همغواي. ينجم عن دائرة المدلوي التي تبتلع موضوعية العالم. فبمثل همغواي يقيم في موضوعية العالم. بينما العالم في رواية صيف هو الذي يقيم - مهما - تعكس درجة موضوعيته - في دائرة زككي المدلوي (14). ما جعل رواية همغواي أدبا مفتوحاً. في حين كان أدب صيف مغلقاً

تبدأ لغة السرد النفسي في هذه الدراسة بتشمس مفهوم الرجولة. وجصدها. وذلك بتعليقه ومور الأسلحة التي استعملتها الشخصيات الفنية تحليلاً نصياً يحل على رموز فرويد

يفقد طرابيشي - من جهة أخرى - مقاربة بين هذه الشخصية "صبار" وشخصية "رجب إسماعيل" في رواية صيف "شرق المتوسط" التي درسها في كتابه "آداب الذكر - آداب من الداخل" (15). فرجب إسماعيل إنثيات على أن الرجولة معكمة في عصر الهزائم. في حين أن المدلوي شهادة على أن الرجولة والهريمة لا

الثاني من خلال تفسير الرموز الجمسية في الرواية

ويسبب مزابيشي إلى هذه الشخصيات اختربت عصبه، اخترع، لخصي نحر نفسه من الأحساس بالذنب، لذا فهي الجريمة الأدبية التي ارتكبتها طفلاً، وجريمة هزيمة حرير التي ارتكبتها رجلاً. جرى التكفير عنهم عنده دفع الثمن فادحاً، وهو يشاركه هو جسمه ككافة على جريمة الجسر الواقعة أعطى مزارعته العصبية ليرة تصعيد أخلاقي والتزام اجتماعي تخالف فيها حمدا القومي الجريح فضلاً من الهرمية الحزيرية (18)

إن المشهور السابق مثلاً بقي مفردة لي يكتون مزابيشي قد انتهج منهجاً نفسياً فشد في قرعة هذه الرواية، ومن ثم لا يمكن تفسير أسباب إغفاله الإشارة إلى المنهج الواقعي الإيديولوجي إلى جانب المنهج النفسي في دراسته (19).

يتجلى تأثير مزابيشي في هذه الدراسة باتجاه السند المقارن، في مقارنته روايتي مسيم وهمفواي، فضلاً عن تأثره بالاتجاهين الاجتماعي والنقسي في تفسير اليماء الفني للشخصيات الروائية ومصادرها

فقد اجتهد مزابيشي في توظيف التحليل النفسي في خدمة التحليل الاجتماعي المزدوج، في نقد الأدبي، منسجماً مع مبروجات منظري التحليل النفسي في السند الذين لم يكتفوا حكيم منطقة الإيديولوجية وقتل التاريخ قتلاً عموداً ولزواً وصرفوا داخل عمليات التحليل النفسي (20).

صحت القراءة النفسية التي قدمها من هذا المنظور بدءاً آخر للنص الأدبي للدروس، فالتص الأديبي هو صيغة تحيلية لفهمي، لذا سمعي هذه القراء في سيفه الإيديولوجي إضافة على الرؤى الفكرية العميقة التي حملها كل نص.

تحمس هذه الخطاب، شيت نقدية متنوعة نصية واجتماعية ونفسية، لخصها عيت جميع بصفتها إيديولوجية شتت الأديبي إزاء مراء

لم يسبق مزابيشي إلى منهجية هكستانية، لخص عايتة برصد القصد النفسي الظاهر والبدن لدى الشخصيات النصية غالباً ومبديها حين وبحث هذه العصبية بآبيريته التحريرانية. مؤثر قوي على مزيته التي تدعم المنهج النفسي في السند بآخري إيديولوجي، مما يصبغ القراءة النفسية معطيات جديدة تصارق الحركية النقدية المتألفة منذ مستهبات القرن الماضي، والتي علبت عليها الطوايح المعاصرة المدرسية والوجودية

ككما عني مزابيشي بتطوير المنهج التفسيري في السند، بتأويل الرموزات، والاعتماد بدور النقطة في عملية التأويل، من خلال تأويل أفعالاته النفسية إزاء العمل الأدبي (21)، وتلك طريقة في السند الأدبي، نادى بها أوسن وأرين في كتابه نظرية الأدب (22)، مما يلمح ما جده به د. محمد عيسى في بحثه خواص الاتجاه النفسي في السند العربي الحديث (23) من تفسير مزابيشي دور المتلقي في نقده.

إن اهتمام مزابيشي بأفعالات المتلقي يعبر منهجه النفسي من جهة، فكما يهدف لاستقبال نظرية جديدة في السند العربي الحديث آنذاك، فبالرؤى بين المنهجين الاجتماعي والنقسي، تجعل للمتلقى هير فادر على فصل أحدهما عن الآخر إجرائياً، ما عدا بعض التصديق النظرية، فضلاً بقصد الدراسة، ولعل أبرز هذه التصديق التي طرحها مزابيشي في كتابه هي

1. الفن والعالات للرؤية النفسية

يصرق مزابيشي بين العصبية في النص، والعصبية النفسية المرمسية للحقيقية خارج النص، ومن ثم يصرق بين الشخصيات الفنية

في تطبيقه على الحالات المرضية في المجتمع لأن همه كله يمحور في تحرير المريض من عقده الواحدة تلو الأخرى، وفي زدها جميعها إلى أصل واحد

من تطبيقه على الأعمال الفنية، فهو يجعل منه منهج إحصاء لأنه يصيب إلى العقدة الظاهرة عقداً أخرى دلت، ويجعل للعمل الفني مستويات عدة للقرارة والتأويل، ويعطي لكل مستوى منها بعداً عميق المور، يمثل العمق الذي يعطيه اللاشعور للشعور (26).

تلك كتابات أهم الضحايا التي تنشر لب طراييشي. ولعل أبرز اللوحات الاجتماعية والفلسفية العذبة التي تجلت في كتاباته، تمحورت حول محورين اثنين **الرجولة والأنوثة**.

إن درس مفهوم الرجولة من منظور طراييشي، يتناول جوانب تقسية لخصه الرجولة الذي يعانيه بطل رواية حين تركت الجسر، ويربطه بمستويين، الأول نمسي يرهه إلى سمين الطفولة التي شأت فيها عقدة أوديب وتطورت، والثاني اجتماعي، واقعي اشتراكي، يرتبط بهزيمة حويران التي كتبت منهم في ظروفه هذه الرواية. مما جعل الهزيمة فردية وجماعية في آن معاً

وهو في هذا يبدو متأثراً بشكل من هرويد، ويونج، فرويد الذي طرح موضوع الخصاء ووهمه. أي ما ساء عقدة الخصاء (27)، وقد فرق بينه وبين عقدة أوديب، فوحد أوهام تنذر صان من حيث إلى التهديد بالخصاء يصنع حداً لعقدة أوديب لدى الإسلام (28)، لكن طراييشي يتجاوز هذا الفرق فيصنف شخصيه قنوداي بالأوديبية. ويصيب إلى هذه العقدة عقدة وهم الخصاء ممثلاً بذلك هذا الفرق ومع بعض من يعود إليه وحسب السداوي بهذين المقترنين اللذين لا بعض في نجسهم بجل من الأحوال

والشخصيات التحقيقية خرج العمل الفني من جواب عدة أولئك كل من معرفة عن الشخصية الفنية محمودة الفن وبذلك لا يمكن استنتاجه عن سير التحليل النفسي لاكتشاف لمحدث تجربته في لا وعيه. فضل المعلومات عن أعماق الشخصيات الفنية يبدلها الضغائب دفقة واحدة، بحيث لا يستطيع الناقد استيلاء معلومات جديدة، إن لم يمتصه استيلاء تزييلات جديدة للمعلومات القائمة، وهذا هو الفرق الثاني. أعني المصاف التي يمكن للتحليل النفسي للشخصيات الفنية أن يصلها؛ إذ لا يمكنها أن تعمل حدود اللاوعي التي يعمل التحليل النفسي للشخصيات الحقيقية، وهذا ما يعود إلى الفرق المصنوع بين التحليل النفسي للشخصيات الفنية، والتحليل النفسي للفن.

فيذا كان التحليل النفسي للشخصية الفنية مقيداً بمعلومات واعية يلمحها المبدع نفسه، فإنه لا يصب في تحليل شخصية الفن نفسياً، فهم حاول المبدع تفهيم الشخصيات الفنية بوعي موضوعي. فلا بد أن يتشرب إلى رسمه هذا شيء من وعيه الذاتي أو لا وعيه. ومهم استقل عن بطله فلا ماض من أن يتفكر متممها وإياه في جانب على الأقل من جواب شخصيته (24).

فالتحليل النفسي يعود إلى بداية البدايات التي تحطمت قطعاً من تلك التي يدعي للرمز أنها البداية، أما الناقد الأدبي، فيجب عليه التعامل مع وعي الشخصية الفنية، لأن لا وعيه - إن كان موجوداً، فكأن في وعي مبدعها - أو لا وعيه - وليس كتابتها فيها (25).

2. المنهج التحليلي النفسي، ودوره في قراءة الفن والحالات المرضية

يرى طراييشي أن المنهج التحليلي النفسي متميز بين استعداده في قراءة عمل فني، وقراءة حالة مرضية واقعية في المجتمع. فهو منهج يقتصر

أخرى، مما يسمج مع تأثره بالأنجاء الواقفي الاشتراكي في السد

ثالثاً - الخاتمة

توهبت صورة هيد الرحمن ميم في مراثي جورج طرابيشي النقدية، بنوع أدب ميم المذروس، وتروع السهج الحدي الذي استخدمه طرابيشي في هذا السرد، وقد كانت تلك الصورة منسجمة مع الأملوار النقدية التي مر بها طرابيشي في مؤلفاته كلها

فصعب شرق وغرب رجولة و نؤة عني بمزوجة المنهج النفسي في العهد الأدبي بالمنهج الواقفي الاشتراكي، إلى جانب تأسيسه للسند المقرر الإجمالي وإلى لم يستخدم هذا المصطلح، وقد خلس إلى رؤية موسوعية قدم ميم في روايته الأشجار وأهتال مرزوق، أي رؤية الشرق للمرب وصورة هذا الأخير في الثقافة العربية، وهي رؤية تحررت من عبدة النص والدوسيه والنزعات الانتقامية إزاء الدول الاستعمارية.

لما ككتاب الأديب من الداخل فقد قدم رؤية مسرية لرؤية شرق للتوسم والجدير بالمحضر أن هذا الكتاب هو باكورة التأليف النقدي لطرابيشي، وهو مجموعة المقالات التي نشرت في مجلة الآداب في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، مما يميّز عابته بالسهج التصويري والواقفي الاشتراكي مع بعض المؤثرات النفسية تبص في درس هذه الرواية، فقد انفتحت بتوصيف الرواية، ثم بحث في صورة الرجولة ككف حمدي، رواية ميم، في صوة علاقتها ببيديولوجيا المجتمع الرأسمالي، وهي صورة لم تحلل من محمولاته الترويجية الأيديولوجية ولعل دراسة رواية حين ترعك الجسر في ككبه رمزية المرة في الرواية العربية ودراسة

يصاف إلى عبدة الخمد وعبدة أوديب التي يحلها طرابيشي في دراسته الشخصيات الأدبية - ميم من مؤثرات فرويدية - عابته برصد مؤثرات مثل الماروخة، وهي عكس المادية، تشير إلى السند بعلام الدات وتمييزها في الشخصيات

يعبر م سبق عن تأثره بجواب من علم النفس الفرويدي الفرويدي، الذي عني به طرابيشي إلى جانب عابته بالمصايب الجماعية الذي أقره البرمة متأثراً بعلم النفس الجماعي الذي وضعه كارل غوستاف يونج (29)

وب نلاحظه في دراسته مفهوم الرجولة، علمان التحليل النفسي على التحليل الاجتماعي لقد نهج في نقده النفسي والاجتماعي منهاجاً داخل / خارجي، يعني بدراسة الشخصيات لمية لميم، ككف يعني بدراسة في محيطه المي من جهة، ويربط بينه وبين الميم الاجتماعي الخارج عن العمل، أي ميم المبدع، وقد وجد ضالته غالب، يوافق هزيمة جزيرتي النفسي والاجتماعي في أن ميم

تابع جورج طرابيشي ما بدأه في ككته شرق وغرب، رجولة وأتولة من تأثر بموضوعات النقد المقرر في نقده الإجمالي، وذلك من خلال مقارنة بعض الأعمال العربية المقروسة بأعمال أخرى عربية، وقد تجلت في ككته بمقارنة أدب الرجولة في رواية حين ترعك الجسر لميم لرحمن ميم، بمؤثر آخر من أدب الرجولة في رواية الشيخ والبحر لأرنست هيمواي (30)

هي دراسة توضح علاقة نقده النفسي والواقفي، بالسند المقرر، ككف توضح تأثره بالمدرسة السلافية في الأدب المقرر، التي لا مشروط وجود تأثر وتأثير بين الأدبين المقربين من جهة ككف تميل إلى تعاليم مركز من جهة

(7) طرايشي جورج 1982 - شرق وغرب رجولة ووثنة دراسة في رمزية الجنس والحضارة في الرواية العربية منذ دار الطليعة بيروت (192 ص)

(8) طرايشي، جورج - شرق وغرب، رجولة واثونة، ص 191

(9) للمصدر السابق نفسه، ص 192

(10) الحليم، د. محمد كامل، 1979 - للعمارة القفدية وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق

(11) طرايشي، جورج، 1978 - الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت

(12) طرايشي، جورج، 1981 - رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، (181 ص).

(13) طرايشي، جورج، 1981 - رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ص 16

(14) للمصدر السابق، ص 16

(15) طرايشي، جورج، 198 - الأدب من الداخل دار الطليعة

(16) للمصدر السابق، ص 27

(17) للمصدر السابق، ص 29

(18) للمصدر السابق، ص 45

(19) أشرف طرايشي إلى أنه اتبع في هذه الدراسة المنهج التحليلي التفسيري، للمزيد، ص 46

(20) أبو هيب، د. عبد الله، 2006 - الاتجاه التفسيري في النقد السوري، الموقف الأدبي، تموز - ع 423، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 16

(21) للمزيد: طرايشي، جورج، 1981 - رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ص 165

أخرى "أعنى دراسة قدمها طرايشي عن ميثاق... فهي دراسة مستفيضة عييت جوانب متعددة من الرواية من منظور نفسي ومفرداته وبيولوجية... حرصت على التوفيق بين نكته حريصا ومزاجها النفسية على الشخصيه الرئيسيه في الروايه مع اهتمامه في مفرسته بروايه أرغمت همنفواي الشيخ واليهو وهو في دراساته انه الدكتور حرص على تقديم رؤى داخلية/خارجية لتقص المدروس تسمى بالهيئة الصية داخل العمل الادبي، وتعرف بينها وبين الهيئة الخارجية اي بينه المبدع النفسية والاجتماعية

المصادر والمراجع والإحالات:

- (1) طرايشي، جورج، 1982 - شرق وغرب، رجولة واثونة، دراسة في رمزية الجنس والحضارة في الرواية العربية منذ دار الطليعة، بيروت، (192 ص).
- (2) طرايشي، جورج، 1978 - الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت
- (3) طرايشي، جورج، 1981 - رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، (181 ص).
- (4) مهيوب، عبد الرحمن، 1977 - الأشجار واعتقال مزيق دار الحرية، بغداد
- (5) مهيوب، عبد الرحمن، 1975 - شرق المتوسط، المؤسسة العربية للنشر، 1999، ص 12
- (6) مهيوب، عبد الرحمن، 1987 - حبس تركضا الجسر منذ المؤسسة العربية للدراسات، بيروت

- (22) وازيز، أومنت، وريته ويلك، 1981. نظرية الأدب.
- (23) عيسى، د محمد، 2002. ظواهر الاتجاه النصفي في النقد العربي الحديث. مجلة جامعة البعث، جامعة البعث، ص33.
- (24) طرايشي، جورج، 1981. ومزية المرأة في الرواية العربية، ص28.
- (25) المصدر السابق، ص28.
- (26) المصدر السابق، ص46. بتصرف
- (27) هرويد، مسيموند، 1981. للتخصيص التحليل النصفي. تر: جورج طرايشي دار الطليعة، بيروت، ص61.
- (28) المرجع السابق، ص65.
- (29) هرويد، مسيموند، 1979. مساهمة في تاريخ حركة التحليل النصفي. تر: جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ص37.
- (30) للمزيد من ترجمة العمل الأول من الكتاب ص6.

التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي رستة

□ د. محمد عبدو فلغل *

استهلال:

للغة وظائف متعددة، وتعددها كما يوضح رومان ياكسون (1) لا يسي تنافها؛ بل يعني تعاضدها في الغالب مع هيمنة أحدها على سائرها هيمنة يحدد طبيعتها نوع الخطاب أو العرض الأساسي من إنجازه. علماً أن هيمنة وظيفة محددة على المعنى بهذه الرؤية تعني بالضرورة أن يصطبغ بالمعالم الأسلوبية التي تخدم أداءه لتلك الوظيفة المهيمنة، فالخطاب العلمي مثلاً وظيفته المحورية توصيل الأفكار وإقناعها، مما يسوجب اتساعه بالموضوعية وهيمنة السمات المشتركة بين الناس عامة في استعمالهم للمعنى للغة، وفي عكس ذلك الوصوح والمباشر وتسلل الأفكار والمعنى الواحد والتخفيف عما أمكن من المحار والتزادف وغير ذلك مما يصفي بالخطاب إلى تعدد معانيه وتداخلها والمقابل النقيض تقريباً للخطاب العلمي هو الخطاب الفني الذي يهيم عليه الوظيفة الجمالية أو الشعرية، وهي وظيفة معيبة بالضرورة بتصوير التجربة الذاتية للأديب،

من التخصيص الأسلوبية التي يصفي على المعنى الأدبي خصوصية لغوية تمتصه من التعبير عن خصوصية التجربة الفنية للأديب، والشاعر وفي ضوء ما تقدم بات من الملمح به أن من أوليت هذين القول هامة والشعر خاصة أن يستمر المعنى اللغة امتساراً حاداً، يمتصه من

معنى يستوجب تحمص هذا الجماليات من السمات الأسلوبية المشتركة بين الناس في استعمالهم للمعنى للغة، وغالب ما يتجلى هذا لتخفف بعدم المباشرة وبعدد المعنى وتداخلها والتعبير عن المعنى الثواني بالمعنى الأول، أي بما يصرف بمعنى المعنى وقوام ذلك انجراف والمتروكيات والحشو الفني والمعلوق بالعنصر للمعنى عن وضع له في الأصل إلى غير ذلك (2).

* باحث سوري.

أن يسمع على خطابه تفرداً لُفويًا يتمنى
وخصوصية تجربته الإبداعية، ويعبر في الوقت
نفسه عن هذه الخصوصية.

وبطالاً من هذه الصلة تأتي قرأتنا هذه
لتصيدة (النكبة) لعمير أبي ريشة مع إسهامات
م سابقة (3) في مهاق التذلل على فرضية أن
الخصوصية اللغوية للتجربة الشعرية، والمجرة
لجمالية الخطاب الشعري لا تمي انتاق الشاعر
من أسر مرجعية النظام المجرد لغة بقدر ما تعني
أن يستثمر المعنى المجرد لنظام هذه المرجعية
ومسؤولها استثماراً خاصاً، يمكن المصل
الشعري مع لوازم أخرى من إيجاز التجربة
لصية لم يسمع في هذه القراءة إلى ر تربد
برؤية ممية تكاملية عناصر التشكيل الفوي
على اختلاف مستوياتها بما تحمله من معاليم
الجمالية في هذا النص، وذلك مساهمة في إرساء
تقاليد مهج في نقد الشعر يحرص الداعون إليه
على أن يكون عربي النكبة والأدوات، بقدر ما
يحرصون فيه على الإفادة من مناهج الآخر، مما
ينأى بهذا المنهج عن أن يكون أصداء مرحلة
محيية ومبهمة لمعطيات تلك المنهج العربية
والعربية المتألفة والمتأينة (4). إنه التحليل
لمحوي، أو التحليل الفوي للنص الأدبي، وهو
منهج لا ينبغي أنه الوحيد أو القادر على استقاء
كل جوانب النص (الدروس، بل يرغم به كثر
منهج النقد الشعري كفاءة وديمومة، وأكثره
واقعية واستجابة لخصوصية النص الشعري
وطبيعته، وذلك إذا ما قواهر للممارسة النقدية م
يستجيب لها من الدائقة المنية وعن الأدوات
المعرفية والمهجية، وبهذا التوجه يحلل في هذه
لقراءة لمسيدي النكبة (5) التي نظمتها عمر أبو
ريشة إثر مكبة العرب بشار قصيدته قسطنطين عم
نصائيه و ربحين وتسميته و لما

أمتي هل لك بين الأمم
على راسك السيف أو القلم
أنتكالك ومعرفة مطرق
خجلا من أسسك للمصرم
ويكاد الدمع يهسي عابدا
وبهايا كـهـباء الألم
أين دنياك التي أوجت إلى
وتسري ككبل يتهم النغم
كهم تخطيت على أسداله
حلب الفز ومضى الضم
وتهاديت ككتي صاحب
مئزري فوق جباه الأدم

أمتي كهم قصبة دامية
خلقت دجوى صلاتك في فسي
أي جرح في يائسي وأعد
فلكه الأسى فلم يأنس في
الإسرائيل تعلموا رابعا
حسب للمجد وظل الحرم
كعبت الغصن على الدل ولم
تفضي منك جهاز السهم
لوما ككنت إذا البقي لعدى هم
موجة من لب أو من دم
القصص وأحجم ولم اسمعي
يشفق الخار ولم لتتقي

هو صيغة الكلمة نحو أين يمشي.

و العنيد المعنوي وعدم التحويل على الصورة
المعينة للعقدة والمركبة و مجزأة اللغوية
البعيدة منه بوجه من المعنى قريب إلى مباشرة
والومض و إذا نحن المرء لا يتخلج أن يتحضر
لا تطبعت و كيه مسجج وهذه السمات في هذا
المعنى فإنه يشرح أن هذا الومض وتلك المباشرة لا
يخفيان أنما أمام نص تقليدي بصيغ: بل يعميان
أنهما يظهر من مظهر التنازع المعنى الذي تتراعى
أجل مظهره بتقديم المخرى العلمى العميق
وللتبيين وللداخل بلجوس لموي بوجه باليساطة
والومض والمباشرة منه يحمل على التول بين
التصديق الذي بين يدي يضمن إلى حد بعيد
قول رورتن (الشعر شدة شدة حيرة إنسانية
يبدو بسيط في شاعره على العالم، لكنه بالرقم
من هذا متأمل في أعماق أعماق ما تصل إليه
للشاعر بعمليات التراكب والتداخي بينها) (6).

الضمان ثنائية تولد إلى الوحدة

ومما يؤيد مراعاة هذه أن الضمان في هذا
المعنى يعكس عن مراح نمسي وعلمى يوضح
يقدر ما يرضى أن التوثر المعنى ومراح
العوامل وتندفعها مرتكزاً أساسى من
مرتكزات العمل الإبداعي، فهذه القصيدة نص
ضامى تقوم بهته المطلعية على صوتي المتكلم
والمتكلم، متكلم مقدر يمثل صوت الشاعر،
المهمى في أبهى المقطع الأول حيث يقول أبو
زيش

أستحي هل لك بين الأمم

متنبر للمسيح أو للظلم

التيك وطريرك مطرق

خجلا من أممك للظلم

نوح المزانى وألمري

وانظري دمع ألتانى ولهمي

وكمي القادة في أمواتها

تتأني في خمسين للفنم

رب وأعتصمها انطلقت

ملى أرواء البنات الهنم

لاعت أسماهم لكتنا

لم تلامس ذنوة المتصم

أستحي حكم منم مهند

لم يكن يحمل ظهر الصنم

لا يلام الذئب في دنوته

إن يك الراعي صدى الفنم

فأحسني الشكرى فلولك لما

فكان في الحكم عهد النهم

أيها الجندي يا كبرياء الفدا

يا طماع الأصل للفتنم

ما عرفت البطل بالسروح إذا

طابتها خصم المجد الظنم

بورك الجرح الذي تملح

شرفاً تحت ظلال العلم

يبدو من تحليل عناصر التشكيل الجمالي
للغوية لهذه القصيدة أن أبرز مفردات شعرية
معمون عاطفي أعرق وأغنى وأشد مما يمكن
أن نشعر به حيال قراءتها قراءة عارضة أو
شريحة، وذلك لما يلاحظ فيها من الومض
للمعنى، والبعد عن المبالغة التركيبية والإيهام

ويكاد الدمع يهمني عابثا

بـهـنايا كـهـمـهـا الأكم

أبرن دنهالو التي أوجعت إلى

وتزري كـل يتهم النقم

كـم تظنـهـت عـلى أـمـدكـه

ملعب العز ومغنى الخقم

ولها ديمت كـانـي مـسـابـه

مـتـزـي فـوق جـهـاء الأـنـجـم

وما سمير المحدث المصد فيمثل صوت
ألمة، وهو ما نلاحظ حضوره في سائر أبيات
القصيدة، وخاصة قول الشاعر

كيف أغضبتني على الذل ولم أؤ

تفخني منك غبار الخقم

ما كملت إلا الهني اعتدى هم

مروجة من لب أو من دم

أقيمت وأجمرت ولم اسمعي

يفتت الكثر ولم تنفسي

نوح الحزانى وأطريبي

وانظري دمع الهنسى وأسمعي

ونعسي القنادة في لموتها

تتألى في خمسين للنقم

ويبدو أن تعويل أبي ريشة في هذه القصيدة،
على مسوتي للتحكم والمخاطب، يستجيب
لطبيعتها العنانية المسيرة التي مصدر بمباشرة

تصعيدية عن القلق النفسي، وعن صراع الأنا مع
الأمة. بل صراع الأمة مع ذاتها، ومما لا شك فيه
أن سمير المتكلم والمحدث بعينه المصد حادثة
أقذر ضماير اللغة على الإفصاح عن المضمون
العامني الحد للذات في صراعها مع الآخر أو مع
نفسها. فحضور الذات في أي خطاب ولاسيما
الخطاب الروامح والمبشر عاليا ما يبرر عنه
بسمير المصد المتكلم. يضاف إلى ذلك أن التوتر
النفسي ورغبة التصعيد في الحوار مع الآخر أقدر
ما يبرر عنهما ضمير المصد للخطاب، والقصيد،
التي بين يدي جبريل يوضح ويؤيد مراحم
هذه وصف يضيف إلى الشدوب بين سمير
المتكلم والمحدث في هذه القصيدة بنية سطحية
تصدر عن بنية عميقة تقوم على صوت واحد يمثل
تماهي المتكلم في الخطاب، أي تماهي الشاعر
في أمته، ما يعني أن كسلا سميري المتكلم،
والمخاطب جمع في صيغة مفرد، وهما - وهذا هو
الأهم - موثبان يؤلان إلى صوت واحد، هو صوت
المتكلم، مما يستجيب مع ما يقال من همسة
سمير المتكلم على الشعر العناني (7)، ومع
يعني أن هذه القصيدة في جوهرها صراع مع
الذات، يقوم على توتر، نسبه حالة من
الاضطراب والقلق، قوامها ما يتمثل في نفس
الشاعر من الانتمالات والمقاصد المتداخلة على
تعارضها وتباينها، تنبيه للذات من العلة،
وتبنيها على النظمة واستملاها وياتي ليرى
مصداق العرب للشكويين بنظمهم، وأصلا
بمستدرك ما شئت، واستهاصا كما يشير بهد
الاستدراك من مقولات هذه الأمة

حوية الصبغة العملية للنص

والتجدير بالذكور أن صرود المقاصد
والمواظف الذي تصدر عنه التجربة العية في هذه
القصيدة استجاب له وأجسم التعبير عنه بنية
معجمية صورية ضمنية وأشق الشاعر في توظيف

هو صيغة الكلمة اسم أو فعل.

نوع التراكيب الإنشائية وعناصرها الإيحائية.

على أن أجلى صور حيوية التشكيل اللغوي، وحسن معناه الأسلوبية واقتداره على التعبير على التداخل والتبني من المواقف والمقاصد في هذه القصيدة يتمثل بتراكيبها النحوية الإنشائية التي شغلت صلب ما فيها من الجمل، موزعة بين مختلف أنواع الإنشاء: استهزاء، فداء، طلب، وجمالية التراكيب الإنشائية هي نظم في 'سرى' وفي 'سوى' من سبب التراكيب النحوية مما والى فيه حسه صلب في هدر القصيدة، يعني فرض نوع البنية الإبداعية للنص ذلك في السرى والتعبير في الكلام يسوعس بنوع بهية التراكيب النحوية التي وبها، وحبراً وإنشاء وفداء وأمرراً واستهزاء، ولا شك أن التوزيع في نثر الكلام وتسميته في قصيدة مسيرية تحول على تمثيلات الشعرية الشاعرية كقصيدة هذا مما يعني التبعات الأسلوبية وبمعناها ويحذف، وهذه التبعات المستجدة والتسوية تحدد بسورها استجابات القارئ وتشهيد

أما ثاني الأمور اللذين تتجلى فيهما جمالية التراكيب الإنشائية في هذا النص فهو استعمالها لغير معانيها الحقيقية؛ أي أنها تعبر عن غير ما وصفت له، علماً أن هذه الأساليب عندما تستعمل في غير ما وصفت له تتميز باقتدارها على التعبير بالتراكيب الواحد عن المواقف المتباينة والأحاسيس المختلفة، مما يجعل التعبير الشعري يتميز بالكثافة التعبيرية وتوسع الأبعاد الانعكاسية، فوظيفة البناء الأساسية مثلاً تبينه المائل عن المتكلم ليصمى إليه، أما في قول أبي ريشة

أنتي هل لك بين الأمم

مثير للسيف أو للذئب

عناصره الأساسية لإنجاز تجربته، فحاله الصراع والقلق النفسي وعدم الاستقرار، تُرجمت من حيث المواقف صوراً من الحركة والتجدد والحيوية في التشكيل اللغوي للقصيدة، وذلك بعدد لغوية متنوعة تسوع، يحدد المثيرات الأسلوبية ويوسعها، مما يقضي إلى تجديد الاستجابات النفسية وتنوعها، ومن معالم الحيوية الأسلوبية والنحوية الحركية المستجدة في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة، هيمنة الجملة الفعلية هيمنة شبه مطلقة، فاللافت أن الجمل الفعلية في النص بلغت ثمانية وثلاثين جملة من مجموع جملة التي لا تزيد على الخمسين، وفي لحظة القول في الجملة الفعلية في العربية خلاف للاسمية تميز في العنايف من التجدد والحيوية تميزه عن الأحداث والمعاني.

والجدير بالملاحظة أن الصورة الحركية أو الحيوية الأسلوبية في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة لا تتجلى في البنية الصرفية كما صرف للصورة فقط؛ بل بلانسي المعجزة لهذه العناصر، فمعظمها يدل على أحداث حركية أو علاجية تحركها الحواس نحو (الذئب) ويقتدر الدمع يعني عبثاً، نفسي عبر الألف تنغمي، نفس تلامس صم تحلطي، ونهاديت؛ هي قدس و حمت؟ نسعي وصري ونظري ونسعي

على أن الحركية والحيوية الأسلوبية اللتين تمثلان معادلاً فنياً لغويين لحاله التوتر والصراع العاطفي والنفسي لم تقتصر في هذه القصيدة على أبنية الأفعال، بل تجوز الأمر ذلك إلى الجمع بين الملمحة الحركية الإعرابية للنص المعجمي وبين دلالة أبنية الصرفية لتكلم الاسم أيضاً، وهو ما يلاحظ فيما جاء على ردة اسم الصاعل وذلك نحو (مطرق)، صمصر، عابث، سادح، راعف، مضمم، ممتصم) ومعلوم أن صيغة اسم الفاعل في العربية تدل على حدوث وتجدد ما تدل عليه من المعاني.

فالداء مشحون بمشاعر مختلفة ومتنوعة .
تعلل ما عاينه الشاعر إثر نصبه منه من مشاعر
الحزن والألم ، والتحسر والتعجب مما أصابها .
إضافة إلى مشاعر الأمل والرغبة في تجاوز بيئات
الحزن ، وفي حذف آداء الداء ، وإضافة الشاعر
الأمة إلى نفسه ما فهم من التعبير عن صراع
الانتماء المحتوم إلى أمة لها من الإحفاطات ما
يجعل الانتماء إليها مشوقاً بأحاسيس الحبل
والامتصاص . كما أن له من المورث الحضري
الأسر ما مكن الشاعر من أن يتسمه قمة أمجاد
الشعب .

أين دنياك التي أوجعت إلى

ونري ككل ينهم النهم

كلم تخطيت على أسدك

ملعب المز ومفلس الضم

وتهايت ككائي صاحب

مشزري فوق جبهة الأوجم

إنه الانتماء المحتوم إلى الأمة؛ بل قل إنه
لشاعري الوجودي فيها . وهو ما يقصر تصبك
لشاعر بهذا الانتماء على ما يجرعه ذلك من
العصص والألام ، ولأن الشاعر مسكون في
قصيدته هذه بهذا الصراع حرم على أن يشفي
بالشفاء (استبي) ثدا كضربه في أولها ووصلها
وأوجعها مشحوناً بكلمة كانت بالمتناقص والمتصارع
من المواضع والقصائد من حزن وألم ، وحسرة
ودهشة ، وأمل ورغبة في تجاوز تبعات الحزن .
بصاف إلى ذلك تأنيب الذات وتصفيتها ؛ بل قل
جلده الواضح في قول الشاعر

أمتي كعم فمحة داسية

خندت نجوى علاك في فمي

أمتي كعم صنم مبدته

لم يكن يحمل ظهر الصنم

ولشد معالم تعيب الذات وتزييف في هذه
التصديقة تمثل بتألي الترافيق المطلوبة المشبعة
بمعاني السخط والبره والمخزبة والإحباط

اسمعي نوح الحزانى وأطري

وانظري دمع اليتامى وأبسمي

ونمي القادة في أمواتها

تتألى في خميس الخضم

في هذه التراكيب الإنشائية مسطرة مرة
ويأس شديد من الحلاص . وقد عول الشاعر في
التعبير من حدة ذلك على تنمية المفارقة التي يعول
عليها المدعو عادة في تصوير ما يحيط بهم من
المتناقضات ، فأي خلاص يرتجى لأمة بطريها
صراع نواح المراتى من أيمانها ، ويضجها ما
تراها من دموع اليتامى ، إنها مارقة حادة تشكاهل
ومفارقة أشد ، قوامها أن تصطبغ الأمة لنفسها
قادة شغلهم عن جسم أمورها اقتناهم على المعائم
الرخيصة ، ففعل الأمر (دعي) (8) في ضوء اتهام
الشاعر لأمنه بتجديد الفساد من أبنائها يجمع
بين دالتي إسهام الأمة في اصطلاح من لم يخلص
له من القادة وعمليها عن هؤلاء القادة ، وإذا كان
الأمر كذلك فأي مصير مشروم ينتظر أمة تصبغ
الأمور في غير مصداق لها استمرار موريشه
مشاعر العصب ونبه منه مشروع معصا حتى
استنصر عليها الشكوى ، مثل

أمتي كعم صنم مبدته

لم يكن يحمل ظهر الصنم

هو صيغة الكلمة اسم أين يشهد.

الثقة التي يصدر عنه هذا النص، ولو تبيح سائر التراكيب الاستقاهية لوصفك إلى الاستنتاج نفسه، لذا تجزئ بها تتولد من هذه التراكيب مستكتمين بالتمودج الذي يمثل حال منظره.

مواجهة مفهوم النص

وإذا تيمنا المصاد بالمجموعة ذات القدرة التمييزية في تحديد معالم رؤى الشاعر في نصه هذا نجد أن الجذور اللغوية التي تنتمي إلى حقول دلالية تصور سوداوية الرؤيا وقاسمتها، تساوي تقريباً تلك التي تنتمي إلى حقول دلالية تنتمي إلى عالم الإنشراق والتمازول والسمعة، وأبرز مصاد الحقوقو الدلالية للحالة الأولى (العيب والهنيء) والحقول والحرز والدمع والنواح والألم والشكوى والظمة والصمة والخسة والدم والهنة والمعدوان والبدل والجراح والإحجام) أما أبرز مصاد الحقوقو الدلالية للحالة الثانية فهي (السيف، والقلم، والنهر، والعصبة، والآباء والطهر والمر والشرف والسحوة والفُسْم والمجد والشمع والصل والأمل والإقدام والتُّمُّم والطرب والابتسام).

والجدور بالملاحظة أن جُلَّ مفردات عقل من هذين الحقول تربطه داخل القصيدة بمفردات التحقل الآخر علاقت ترصيفيه مبرزة لا تنسم بالعموم. ولتضح موحية وقدره على التمييز عن المتداخل والمتصارع من المواقف والمقاصد، مما يبيد ويوضح أن شعرية اللفظة مفهوم ترصيفي، تصفيه خارج السياق، فكيف يوضح ويؤيد أن العموم في الشعر ليس شرط وجود للتمييز من الشعر المتفجرة، ولذلك كله نجد أن مفردات الانشراق والتمازول والقوة في هذا النص ليست أقل قدرة من مفردات الفلم المصالح على تقرير رؤى التفتة والسوداوية، وذلك لتراكم مفردات العقلين توازلاً مكثف من الجمع بين التناقض ومن هذا القبيل جمع أي رهشة بين سوح البحراني

لا يلام الذنب في عدوانه

إن يك الراعي صدو الفئس

فأجهمي الشكوى فلولك لما

كلن في الحكم هيداً الترحم

وتركيب الاستقاهية مما فجر الشاعر طاقاته في التعبير عما لديه من صراع ذاتي وتدخل عاملي، وصل إلى حد التناقض الذي يعد أس حالة التوتر النفسي والتفلق والغيرة التي تعد القوة الدافعة لشعرية هذا النص، لذا جاءت بحاله المعقدة مثقلة بعبر قليل من الوهي والهأس.

مما جعل الشعر يمتنع قصيدته متماثلاً

أحيى كل لك بين الأمم

منبر السيف أو القلم

وتمازله هذا يعبر عن حلم بأن يكون لأمة حضارة غير عرجاء، حضارة تجمع بين نيل المعرفة وأصلتها، وقوة السلاح وسمواته، ولأن أحلام الشاعر هذه لا تمتلك من أسباب الثقة ما يعض أن يجعلها حقيقة تراء يتزود في الرضا بأمة قد لا تقوى على أن تصال سمع كعاس الحياة، إنه الاصطراب النفسي، والعموم في الرؤيا، وقد تمثلاً ضد الشاعر اصطراباً وتردداً في تساؤلات حائرة بين الإقدام والإحجام

سبح الفئس وأجهمي ولم

يختلف الفئس ولم تتقني

فالتمازول في هذا البيت بمعناه للمجمي دال على الحركة والاصطراب (إقدام إجم) وهو دال على ذلك أيضاً بيبته المحوية التي حمف بين الفعل ومصدره، لذلك حده مصادلاً فنياً أسلوبياً ينتمى مع حالة التردد والتفلق والاصطراب وعدم

والطرب، وبين دمع اليأس والابتسام، وذلك في قوله

اسمعي نوح المزاني وأطربي

وانظري دمع اليأس وأسمعي

وبمضمحل العلاقات المجارية بين مفردات المص نهزت معاني القسوة والإشراق والتفاؤل في القصيدة بمظهر المني أو الميؤس منه أو للحلوم به، فعلم الشاعر بأن يكون أمة بعد المكثفة (مسير للسيف أو للعلم) عبر عنه فكلم لاحظت سؤالي خالماً مثقل بمسير فكلم من الإحباط والأصعق، وهذا يفهم إضافة القصص إلى المجد في (عصم الجند) وإضافة التكبير إلى الألم في (تكبير)، ومن هذا القبيل السؤال عن الأبداء الجرح (أي جرح في إهائي راعف) ولذلك من الطبعي أن تجد صرخة الشاعر لا تلامس نخوة المتعمق لأن أمة بمناعة مجت من الأعداء من (لم يكن يحمل طهر الصمم) فكما أنها سودت عليها قنادة (تقاني في خمسين المص)

إنه الصراع النفسي الذي يمثل فكلم قنادة لقوة الدفاعة للشعرية والذي لا يمتأ بطل برأسه في هذا النص، لأن الشاعر مسكون بحالة من اليأس والأمل فهو يعلم بقوة صفحات مشرقة من تاريخ الأمة، فكلم العلم الشوب بالإحباط، وهو ما يهدد منه سؤال الشاعر لأمة

أين دنياكم التي أوجعت إلى

ونري كحل ينهم الغنم

هالمطرة النصية العامة في وصف الشاعر لمفهمه بإلتمس تكثيف عن موارق مشابهة تسكن الشعر هردا كمن هذا الوصف بكثف من جهة عن فقره بما تقدر به في حياته من الأجازات لسيه تعريزاً للثق بالتمس من اختياره وصف

المعم بإلتمس تغيير لا شعوري عن حالة الجذب والكذب التي عايشها الأمة إثر نكبتها مع يعني به وصف بثوهم إيتدب مع استعمال الشعر ليتم في سيدت حري من قصيدته كتم يعني ر هديته اللاشعور في لأدب يكثف عن نصها من خلال الآية النوعية⁹

ومن عناصر التشكيل اللغوي الموحية بالأمل وزلية ضوء في نهاية السفق جدي الشاعر (شعاع الأمل المهتمم) ومن ذلك انصرام أمس أمة الحجل في قوله

أنتاك ومثلك في مطرك

خجلاً من أمسك المنصرم

فوصف الشاعر لأمس أمة المنجل بالانصرام وصف تهيؤي فيهد الانقطاع وعدم الاستمرار، لا توكيدي يعب عن مجرد لمسي، يرجع ذلك أمران؛ أولاً عدم الجدوى من توكيد المني المعهوم من المني للمصني فكلمة (أمس)، وثانياً انصرام معنى الانقطاع مع المساق النصي فمع القصيدة الذي يعمل في مبالغة رغبة دفيه خادعة في عدم استمرار ممثّل الإحباط في حياة هذه الأمة، مما يشي بأن اختيار الشاعر للوصف بالانصرام هذا لم يكن بداعي الاستجابة للقافية بقدر ما كان استجابة لاشعورية للحالة المعسفة والدلائلية العامة لهدد القصيدة.

رؤية

وبعد فتك قراءة في قصيدة المكثفة لعمر أبي ريشة؛ أحد أعلام الشعر العربي في القرن العشرين، مما يسمح لنا أن تكون أصداء فوجدنا الأمة العربية إثر نكبتها بملسطين عام ندرية و ربيع وتسمعة والى، وهي قراءة قامت على المفاهيم والنقائض قدر ما قامت على التأمل والتويل والتأصيل، لأنها استجابات لتصلع الدائقة العموي مع عناصر من التشكيل اللغوي

الهوامش

الأعمال التنظيرية في هذا الميثاق أدبية النص
للدكتور صلاح رزق، والمشروع المكثري
المقدي للدكتور عبد العزيز حمودة المتمثل
بثلاثيته: المروءة الحديثة والمروءة القديمة،
والخروج من التيه، وانظر مشكلات النص
النقدية في ضوء نظريات النص 33 - 34 -
47 - 50 - د. عبد الستار جواد - ع 7 - مجلة
الجمرة الثقافية العدد 1 عن نادي الجمرة
التنمية الاجتماعية - الدوحة 2001

5- الأعمال الشعرية الكاملة لعماد أبي ريشة 1 /
47 - ط 4 - دار العودة - بيروت - 2009

6- الشعر والحياة العامة 8 م. ل. روزنثال - ثر
أبراهيم يحيى الشهابي - ط 1 - وزارة الثقافة
والإرشاد القومي - سورية - دمشق 1983

7- انظر نظرية الأدب 239 - 240

8- القمل (دع) مما يدل على الجمل والتصبير، لا
على مجرد ترك الشيء أو مصادره أو العمل
عنه. جاء في الأثر الأيمن الكدابة تدع
الدهار بالافق، أي تجعلها بلاقح، والبالقح
المقمرة الناحلة.

9- انظر مقالة في النقد 90، غرامام هو ثر
معيي الدين صبيحي - ط 1 - المجلس الأعلى
لترقية العلوم والأداب - دمشق 1973

10- انظر الشعر والحب، المدة 10

11- انظر نظرية الأدب 264

12- انظر مشكلات النص النقدي في ضوء
نظريات النص 33 - 34 - 48

1- انظر قصائد الشعرية - 35 - رؤى
ياكوبسون ثر محمد الوالي، ومبارك حنون
- ط 1 - دار توفيق الدار البيضاء - 1988

2- انظر نظرية الأدب 21 - 24 - ريشة ويليك
وأوستن وارين - ثر، معيي الدين صبيحي -
مراجعة د. حسام الحبيب - ط 2 - بيروت
1981 - ونحو النص، مبادئه واتجاهاته
الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة
14 - 15 - معاني بوقرة - مجلة علاجات في
السد - ط 16 - ج 16 - جدة 1428 هـ -
2007 م.

3- هي إسهامات نظرية تطبيقية، تناولت في
جانها التطبيقية القصيدة (قدي بهلك)
للخمس، والقصيدة (واحر فليان) للشبي،
ومجموعة (واشهد هناك اختراع) للدكتور
معد الدين كليل، ومجموعة (شاهدة قبر)
للشاعر رمضان السح. وقد جمعت هذه
الإسهامات في كتاب قيد النشر يصون لفي
التشكيل العموي للشعر، مقاربات في النظرية
و التطبيق.

4- من تجليات هذا المنهج التطبيقية إسهامات
الدكتور محمد حماسة عبد الطيف في نقد
الشعر، مخطوطات بحوية في الشعر الحر،
والإبداع المولوي، واللغة وبهاء الشعر، ومن
هذه التجليات صبور من التحليل الأسلوب
للدكتور أحمد محمد قدور، وفيه الأسلوب
في شعر الحدائق، التطوير البيهيمي،
للدكتور محمد عبد المطلب، واللغة والإبداع
الأدبي للدكتور محمد عبد المطلب، ومن

حوار مع العربية والأدبية د. ملكة أبيض

□ أحمد مروان الحفار *

الدكتورة ملكة أبيض فاعلة فكرية وأدبية غنية عن التعريف، فهي باحثة تربوية وأستاذة جامعية. وبالقادة أدبية مهتمة بدراسة أعمال روحها الشاعر القومي الكبير الأستاذ سليمان العيسى، والتعريف بمسيرته الإبداعية، وروحة وقيمة مثالية تكافح لنظف شملة الإبداع الشعري لروحها منقّدة، وهو بواجده أعماء الكهولة وعناصها. صدر لها أكثر من أربعين كتاباً في المجالين التربوي والحديثي، والترجمة عن اللغات العالمية وحدها أو بالاشتراك مع روحها. وقد أهلتها الماعها بأكثر من لغة وأطلاعها الواسع على التراث العربي الإسلامي لتقديم دراسات عميقة تربط بين عاصي الأمة وحاصرها الثقافي والتربوي، وتجمع بين المثاقفة، والوفاء للهوية العربية الإسلامية والحفاظ عليها. وقد كان لي معها هذا اللقاء الذي اقتطعناه من وقتها الثمين، ومخاورتها عن راوبين محدودتين: ما يتصل بساطها التربوي ومؤلفاتها التربوية، وما يتعلق بدراستها المبدية حول أعمال روحها الشعرية والتسرية، وصورتها في شعره وحبقة درب، ومشاركة لمسيرته في لغة الأدب والحياة.

الجامعي في طوعية فلهه مجاني في الجامعات الرسمية، فلهه ان عجلر الدولة على طواعة التتمطير المدرسي، وططوح الطلاب غتابة تعليمهم المالي قد فرض إحداث التتغير الطوازي والتتغير في الجامعات الخاصة بأقسامها عاتقية، فلهه منطقتة الدولة على مجاتقية التتغير في للراحل ما قبل الجامعية لأبناء الفقراء حجيتة عنهم في

□ تشيعين في كتابك "التربية في الوطن العربي" إلى أظلام التجريبية النظرية في عظم التتهضة إلى أن الديموقراطية في التتغير بالوطن العربي تطلت في الدولة إلى تحوط التتغير على الأجلور، وقد تحطت في مجاتقية التتغير في عتده على الاظلمار النظرية طنها طورية، مما وفّر لأبناء الطلبة المقيرة فرسا متكافئة لتتغير حكتي نهاية الفرحة للشبابية، وكلان التتغير

* باحث من سورية

الانتماء المناسب في المكان المناسب، وتلبي في عطائه الحرجين في بعض المجالات. ونقص الأيدي العاملة في مجالات أخرى.

عسى أن من يطلع على رغبات المتعلمين (ودعهم)، يجد أن معظمهم يطمح إلى ارتقاء السلم الاجتماعي، والاستقرار في أعلى درجاته وتركهم يطالبون بدخول المدارس أو الشعب الثانوية التي تقود إلى الجامعة ومن ثم الالتحاق بصروح ذات المصنفة الاجتماعية العالية ذاتها ولانهما الطب بجميع فروعهم... بهما يرفض الضحايا الالتحاق بالشعب الثانوية الهشة أو التقنية والتخرج من ثم في المعاهد المتوسطة، هذا الوضع الذي يخل فيه التوازن بين حاجات المجتمع ورغبات الناشئة وأهلهم يؤدي إلى نتائج خطيرة أهمها كصف ذكرنا - عطالة الحرجين في عدد مجالات، والنقص الحاد في قطاعات مهمة وتربية

هــ

وهناك خطر آخر يتمثل في هدم قدرة المثقفين على المصباح في الدراسة التي أصروا على الالتحاق بها فالرسوب والتسرب يكثران في صفوف الطلاب الذين يدخلون قطاعات الطب والصيدلة مع ضعف مستواهم العلمي في المرحلة الثانوية، وهذا يصعّب مستقبلهم المهني، ويتسبب ضعف حقله الدراسة نتيجة الرسوب والتسرب في صفوف هؤلاء لذلك يجب العمل على وضع معايير لتوزيع الطلاب على فروع الدراسة المتوافرة، وتنظيم خطة للتعليم في التعليم العالي لتعصب قدرات الطلبة، لا رغبتهم فحسب، وحدث مجتمع يصعد وينظر للارثاء الداس في عداد الطلبة (المدجج عن إرثهم التعليم الأسطوري)، فإن إيراد الطلبة غير الأكفيا عن الفروع التي تتطلب كفاءات عالية يصحح أمراً مشروعاً ولستخدام الدرجات لتحقيق ذلك ليس الحل الأمثل، ولحكمه التحل الأمثل تمولا في ظروف مجتمعات النامية

طالبة التعليم العالي، باستثناء فئة مظلومة من الظريين، ألا يتناقض ذلك طبع الاتجاه الديمقراطي للتعليم الذي يشجع الإنسان على متابعة التعليم مدى الحياة، وكيف يمكن حل هذه المشكلة التي تقاب عليها الحرب يدعم الجامعات من قبل رجال الأعمال والمؤسسات الاقتصادية لتتوسع تعليم جامعي راق معز بالإمكانات المالية، للجميع بفرض متكافئة؟

□□□ في ديمقراطية التعليم تسمى تعليمه وفتح أبوابه لكل مواطن بحسب حاجاته من جهة، وحاجات مجتمعه من جهة أخرى على أن فتح الأبواب لا يتخذ الشكل نفسه بالتربية للتعليم الأساسي، ولما يمدد بالتعليم الأساسي بالتصريف هو التعليم الضروري للفرد لتحقيق إمكاناته جميعاً على نحو يمكنه من تحقيق حياة نظريته منتج، والأهم في تربية مجتمعه من هدم بني ضرورة تربية تعليم عام موحد المصالح أن حد بعيد عسى أن هذا التعليم الأساسي ثم يتخذ قالباً موحداً في جميع الأقسام والأنظمة فسد القصور في المجتمعات القديمة على تعليم الضعفاء في الحدود التي يتعلمها العمل الذي يربد الفرد ممارسته، إلا أنه في المجتمعات المعاصرة بدأ يمتد على عدة سنوات ويتضمن تعليم مهارات متعددة بالإضافة إلى القراءة والكتابة كالحساب والربية الدينية والاجتماعية والروحية والمهنية مع التعليم الذاتي والعلمي فهو ولي مكان يفضي أيضاً لبدء ديمقراطية التعليم، إلا أنه يقدم للفتن الذين أنفوا مهام السمو العام، وأمسحوا على أبواب تكوين المهارات التي تؤهلهم للدخول في سوق العمل، وشق طريقهم في المجتمع والعمل الذي يصحرون فيه يجب أن يلي ميولهم ورغبتهم كصف يجب أن يتلام مع أحدث السوق وهندسة على استعدادهم من هدم تنفي الحاجة إلى مجموع الطلاب إلى اختصار تكلفتهم عن قدراته وميولته. وإلى دراسة لحاجات السوق كصف وظفيم، لوضع

أرى على ميميل المثال، أن مناهج التعليم في مصر القديمة كانت تشتمل على تربيته رياضيه وفيه (يدخل فيها: الرسم، والموسيقى، والعناء، والبرقص) للبين والبنات، أشهر بالفن لأن هناك من ينافس حتى الآن، ولا سيما الآن، موضوع إدراج هذه الفعاليات في مناهج التعليم واتسعت في مدارسنا ذلك.. مع تشهد ارتداداً عن التقدم الذي حدث في هذه المجالات في عصر النهضة في القرنين التاسع عشر والعشرين في الوطن العربي، ويخشى لهذا التراجع أن يزداد في ظل التشجيع الضعيف الذي تلقاه التيارات السلمية والمحافظة في الوقت الراهن.

وحيث أرى لدى الواسع الذي كنا نتحدث عنه الأنشطة التدريبية والعملية في وادي الرافدين، قيل حوالي خمسة آلاف عام، فإني أصاب بالقلق لصعاب الصاية بهذه الجوانب في تربية الحالية.

مصحح أن لدينا ظروف التي تسوغ لنا الاعتماد على التعليم التقليدي، ومنها التوسع الحضري، وصعف الموارث.. ولكن ذلك لا يمنع من التخصيص ببيئات حلول مقبولة في ظل هذه الظروف في القصبة لا تمثل في رأيي - في الزمان عن النظام أو غيره. فمن الطبيعي ألا يكون هناك رما مكامل عن نظام قائم.. وأن يكون هناك دوماً شعور بالتقصير في تحقيق الأهداف. ومن الضروري العمل على تشخيص التصور وتصوير الحلول الممكنة، واختيارها على مطلق متعدد في البداية حتى يمكن تصويبها وتعميمها تدريجياً.

□ لم يتوصلنا لتقديم الأنظمة التربوية في الوطن العربي إلى عنصر الاختيار بين تعميم كمي أو غير كمي للتعليم لمختلف فئات الشعب، وتعليم ذوي ميول يتكلم على الاصطفاء.. وقد تبنى الجميع بينهما في هدف تعليمي واحد، فهل ترين الأولوية لتعميم التعليم

لقد أصبح التعليم الأهلي ضرورة قصوى في ظروف تزايد عدد الطلاب، وصعف الموارث حتى في الدولة المتقدمة فهو يعصف من أعين مؤسسات التعليم العالي، ويلهي حاجات ورغبات من لا يحصلون على القبول فيه.

يبقى أن الدولة تستطلع جسر الهوة بين لتعليم العام المجاني أو شبه المجاني، والتعليم الأهلي البالغ الكلفة عن طريق إنشاء أشكال من التعليم العالي بكلفة مناسبة، وأبرزها التعليم المفتوح، يساعد في ذلك امتلاكها الأرصدة المالية الضرورية كمدنياتي، والمخابر والمعامل والصناعات البشرية من إداريين ومدرسين ومستخدمين والذين تستلج الأقدار منهم في هذه الأشكال وهناك تسهيلات أخرى تقدم للطلاب في هذه الأشكال، لعل أهمها تحديد لنوع في أنماط العمل الدراسية المدنية، مما يمكن الطالب من الالتحاق بعمل يساعده على تحصيل نفقات الدراسة، ومتابعة دولته في الوقت ذاته.

ولا اعتقادي أن هذه التدابير لا تعمل بديمقراطية التعليم، بل تضره لأنها تحافظ على مستوى التعليم، وتوفره بشكل تصاعدي ظروف معظم الأفراد.

□ يطرح أن تقديمنا دراسات حول التربية في الوطن العربي قديماً وحديثاً من منظور تاريخي وقومي جديد، واستمررنا في التمسك وخسنا فلسفياً وأخلاقياً التاريخية والفكرية.. ما مدى وصالنا عن الواقع التربوي الراهن في الوطن العربي، ولماذا؟

□ ليس الهدف من دراسة تاريخ التربية اقتباس مندرست بعينها، أو إعطاء بعينها، وإنما إثارة التفكير والتأمل حول قضايا التربية بصورة عامة، وحول المذهب والقيم التي تستند إليها أنظمة التربية ومدرستها بصورة خاصة. فحين

وكشره تحقيقاً قديماً البهيمية العقلية فيه ، أو التركيز على تعليم بوهي تتوافر فيه كل الامكانيات لتطويع عطاءه وتقنيته وباحتلتي ترتقي بهد المهمة العلمية والثقافة الإنسانية لأمانة للعاق يركب الأمر المتقدمة...؟

□□ اعتقد أن جميع أنظمة التعليم في العالم اليوم تعتمد مبدأ التوفيق بين الكم والكيف في التعليم. فديمقراطيه التعليم مبدأ لا خلاف عليه ولكن القدر الذي يُقدّم من التعليم الأساسي لجميع الناشئة يختلف بحسب نفس البلد ومدى تقدمه. فالبلد النامية تجعله بحدود 5 - 6 سنوات والبلد المتقدمة تشرطه إلى 8 - 10 سنوات ، أو حتى أكثر

على أن مبدأ تكيف التعليم مع حاجات الأفراد وقدراتهم متفق عليه أيّاماً. فاختلاف المتعلمين والموهوبين يبد بظهوراً للعمل على وضع تعليم مناسب أو موهوب خاصة لفصل مهم في إطار المنهج العام للتعليم الأساسي، والمنهج المتنوع فيه بعدد لا يحد ذلك لا يضمني للعربية بالتعليم فهناك في عقل مجتمع هراء متفوقون وموهوبون يحتاجون إلى تحد ذهني دائم وهذا مجال تنافس يقوم فيها تنافس حاد بين بلدان العالم. وهي تشكل مبادئ متتارة للإبداع والتجديد

هذا تفسر الحجة لا بحد مؤسسة متعممة متميزة تستلزم موهبين والمتفوقين. وتقود خطاهم نحو "البدع" والتجديد صحيح من هذه المؤسسات مرتفعة التكلفه لحاجتها لظهور من المخابر والمعامل والأموال للإنفاق على البحوث والباحثين ولتصميم مسرورية للتوفيق بين الكم والكيف فالمؤسسة العامة لعدية توفر اعداداً مناسبة بظهوره وهذه المؤسسات المنيرة بمنح المجال للبحث لتعني موهبه. وإتلاق إبداعه. لتجديد المجتمع وتطويره ومن الممكن تقديم منح مجانية للموهوبين والمتفوقين فيه

□ في كتابك بظفراً. وفي مقارن التعليم عظم النقصات العارضة للمعلم في طبيعة الترجمة العربية الإعلامية. أشرت إلى الحرية التي كان يتمتع بها العربي من حيث اختياره المنهج التعليمي والطريقة التربوية، والكتاب مبادر التعليم، في حين تكبده الأفكار الرافضة، فتتطرس عليه الانكسار بالمنهج والكتاب والطريقة وللنقطة والأهداف التربوية. ألا تترين أن هذا التجهيد يعد من إبداع العربي، ويعطيه مبعث إرادة علياً؟

والى أي مدى يمكن أن نقارن للمربي العصرية في ممارسة إبداعه الذاتي الذي تمجّد به اعلام الترجمة العربية الإسلامية في العصور الماضية؟

□□ إذاً شكناً نصتي بلربي، المعلم، حين عملية التربية تمر بخطوات عدة قبل أن تصل إليه فهناك أولاً البنية المركزية التي تنبع الأهداف العامة، ثم الأقسام التي تصبغ الأهداف الخاصة، ثم للمناهج، بمستوياتها المتتامة ذلك أن هناك حجة ماسة إلى توحيد الأهداف والمستويات في المجتمع الواحد. وعندما يصل إلى المعلم يترص فيه أن يتكفل بصورة عامة لأهداف التعليم ومصنعه. وفي ضوء هذا التصور يستعمل أن يصع كتيباً مدرسياً، ويصمم طريقة لتدريسه، ووسائل يستعين بها في هذا التدريس. هذه هي الحرية التي أراح للمعلم أن يخلط لتدريسه في إطار الأهداف والمناهج التي تصنعها هيئة عاب وزارة أو محلية أو مرسية ويكيف التعليم مع حاجات تلاميذه وطروعه

وإذا كانت وزارة تأخذ على عاتقها حالة تكيف التعليم، فاعتقد أن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى عدم تأكلها من قدرة عند كبير من المعلمين الجدد على التكيف، وإلى حاجة المعلمين القدامى إلى تجديد معلوماتهم العلمية والتربوية لذلك لا نستطيع التوصله ببطء المعلم حربه مكتملة، فكيف فكس عليه الأمر في بداية تعلم المكتبة، أو القسوس المكسوم، لأن التربة

التربوي لتتعد، والتي ذكرتها في كتابك الأخير، وقيامه
عقدة مقدمات تربوية، عكست عليها، لم تؤت أكلها، وما
للسهل التربوية فتمكن أطفال البلد الذين عقد الشاعر
سالمهمان العيس عليهم الأمل من تحقيق هذا الحلم!!

□□ الأجيال الثلاثة هي الأمل في إنقاذ
واقع ي مجتمع ما هي شك في ذلك، والتربية التي
يقدمها لها العكس، تمثل وسيلة أساسية لتكويها
على نحو يحقق للمستقبل الذي يريونه لمجتمعهم،
وتكفيها ليست العامل الوحيد

هضبراً ما يتدخل عوامل حري سياسية،
وهضبره واقتصاديه فحدث انقلاب في ظروف
المجتمع يحجب ثم الجهود التربوية التي تقدم
لجيل م

عليه، م يعتبر على شكل خاص بان لتربية
مصدر مختلفه فهذه التربية لينته وتربية
للدربية، والتربية التي يقدمها مجتمع البلد نفسه
عن طريق الإعلام، والمادي، والتجربة الخاصة،
والشرع، والموقر... إلخ

هضم م هات تربية تأتي من خارج المجتمع،
وقد ازداد دورها مؤخراً في بلدنا العربيه

لشد أصبح للدارج قنواته الإعلامية الموجهة
خمينها لكل بلد، وأجهزته، وموازناؤه و... و
وعملهاؤه وهذه صفتها تعمل دون توقف، وتحيط
بالمدسة من جميع الجهات، فهل سييسى لصوب
تتحلي مسموع وسعد هذه التربية لدخيله التي
لا تعب بمصير البلد ولا بمستقبل حباله؟

□ نكت كتاتبعين بنقشاً فلتاج زو لك الشاعر
الكثير سليمان العيس، وترعى إبداعه بالكتابة عنه،
ومطابقة نشر مجموعاته، فلتي قارعت السبعين، فهل
تكون، بطه انطمار طوجة الله الطويل، ان شاعره يمثل
طرحه على حياة الألة تجاوزها للرب، ان طهون
نظيره العربي الطويل الطويل الذي انطازو القنوزع النظرية

أصبحت وظيفة اجتماعية، ومن الضروري أن يتم
التعميم بينها وبين الوظائف الاجتماعية الأخرى
في المجتمع الواحد

□ نكتعدين في مرابطك التربوية على الإجماع
الكلي والنوعي والهندول النيابية في تكوين الواقع
التربوي للتربية الطرية الإسلامية على تاريخها، في
الملاير التربوية أطلق في نظرك، في رعد هذا الواقع:
الملاير الكلية أم النوعية... ولماذا؟

□□ لقد اعتدت طرائق البحث في العلوم
لاجتماعية القائمة على الإحصاءات الضمنية
والجدول البائية والحرط في دراسي لتاريخ
التربية في بلاد الشام في القرون الثلاثة الأولى
للخيرة، ذلك لأنني رجعت في دراسي إلى أحد
ككتب التراجم الشهيرة في التاريخ العربي
الإسلامي

ومن المعروف أن كتب التراجم هذه تتوفر
هذه سيرة الأشراف السابرين في أحد المجالات
الثقافية، لذلك يشبه عمل الباحث فيها تجميع
قراءات من الرمال لتشكيل مساحة الصحراء
الواسعة من هات نجا الطرائق الضمنية في
تحليل هذه الكفلة السديمية، وتكفيها، إلى
المكتوبات التي تشكها، مع توصيف كل منها،
وبين دورها الخاص

هذه الطرائق تنجح أيضاً في توصيف
الأوضاع التربوية في خضبة معينة، أو أسكن
محددة، ولكفيها لا تعيد لتسليط الضوء على
الأهضار، أو النظريات التربوية لذلك لا بد لنا من
الجمع بين الطرائق المختلفة، الضمنية والكيفية،
في دراسة التربية بحسب أغراض الدراسة
والمرجع المستخدمة

□ هل تعولين على نظرية طفل النقد في إنقاذ
الواقع العربي للتردي، بالفرغم من مساوالات الإطلاح

الداخية، ويعتد عن الجماهير، وهل تراهني على حمود شعره من خلال استشراف مستقبل الشعر العربي؟

□□ لقد منعتي سليمان شعر العروبة،
شعره بمفكس الأحداث - الإيجابي والسلب -
لتي شهدتها الثورة العربي على مدى أكثر من
سبعين قرن سلب اللواء، ومأساة فلسطين،
والجلاء، وتدمير القدس، والوحدة بين سورية
ومصر، وثورة الجزائر، ونكسة حزيران، وحرب
لبنان، وحرب العراق... هذه الأحداث تستأج
وتتمزج في دوله، فكيف تتمازج في شعوره
وفكره إلا أن عروبة ذات طابع خاص يختلف
فيه عن غيره من الشعراء فبالإضافة إلى
الأحداث التي سبقتها، تضم دوله انطباعات
عميقة، وفكرية وجدانية عن الأمكن التي
أقام فيها بعض الوقت كالعراق، وليس
الهمس، أو التي زارها ببعضها خاصة أو في
مؤتمرات وندوات، حتى إنه عمد إلى تصنيف
نأجه بحسب المفكس الذي يتحدث عنه فكس
لدي

نوايس وكفيت عن فلسطين، والجزائر،
والهمس، ولبنان، والعراق، ومصر، والجزيرة
العربية، وسعداء، وعذر، ودمشق والقدس
وحلب، والمنازل السوري، والمشي، والنفير،
والناس في كل من هذه المواضع ينظرون إليه على
أنه واحد منهم، فهو فلسطيني، وبني،
وحزائري، وعراقي، ولواتي - في أن هذا
من جهة، ومن جهة أخرى فقد فكس كثيراً عن
العليمة، وقد جمع ما قاله عنها في كتاب أنا
والطبيعة وعز لرة، وقد جمع بعض ما قاله
في كتاب البر في شعري ومك ديوان حمود
كفني في بعضاً قصائد صغيرة في ولأ.

ومن الأنواع الأدبية التي عالجها، الشعر
المناظر، وله فيه الديوان المصالح بكسجونه
1 و2...

والمرح وله فيه ربح مسرحيات للخصير
وكتاب مسرحيات عاذية للأعمال "وشعروا
يقدمون أنفسهم للأعمال"، وهو لول قريب من
المعرج.

وأناشيد الأعمال التي شعلت خيراً كثيراً
من سبأه بعد 1967، وتورعت على دهاو
الأعمال، وأراجيح تقني للأعمال، وحداثي
المعلم.

وله في أدب الأعمال أيضاً قصص مؤلمة
وأخرى معزية، وفي مجال الشعر ككتابها "هبة
شر و دفتر الشر

ولذا لا نذكر أيضاً عمله في التصوير أو
الترجمة. وقد مررنا بمشارقة عدد من الرملاء
وأنا منهم، ومن مشارقته فيها ترجمة مئة
قصيدة من الشعر الحديث، ليدرلين، و دهاو
البشاة في خطر لمايك حداد، ورواية جمعة
ومسرحية كجئة المطوقة والأجداد يردون
مراوة لككاتب ياسين، وكس قصص
لماكتر، ومئات من قصص الأعمال التي ردد
ككلاً منها بشيد أو أكثر

هذه الأعمال التي لا يخلو منها، أو من
بعضها مقتبحة عربية أصبحت حرة من
الثق العربي المعاصرة، بقمي - دفتر منها
بشيد من مع الرسم لصغير عني منصور
محرم قصر الأرب التي تردد في الانترنات في
أكثر من موقع بل قد أصبح بعضها جزء لا
يتجزأ من لولاء القراصة التي تدرس في مدارس
الولى العربي، ومنها، الجزائر، والهمس، ولبنان،
والعراق، وبعض دول الخليج، بالإضافة إلى
سورية وليف.

ولا أزل على ذلك من أنا حمود - أنا
وزوجي - عرض في مصفاي بتونس لثلاث و
عشرين عرق (كروال) من الأص ل تشيد
بشيد لمعلم العيس وتخرجها في تمثيليات

الأولى دراسة د. حمام الخطيب التي انبثقت في حمل أقمته اتحاد الكتاب العرب في دمشق تصكيباً للشعر بمسببه حصوله على حشرة الوثق عام 1982، قل فيها: سليمان العيسى، شاعر قومية شعورية شعرية امتدت على مدى العقود الأربعة للأهمية من حياة الأمة العربية وتفاعلت، وما زالت تتفاعل مع تطورات مصير هذه الأمة، وهو مؤمن بأمنته، مقاتل بمصيرها بالرغم من أنه يقدر أحياناً في أعين مرة تعبر عن مخوفه وفقته على هذا المصير

وسليمان العيسى أبيض فضاءه فيه هريدة، وريث أكثر من أي شاعر عربي آخر، حافظ على التلاحق بالضمير بين وحدة قصيدته لمطرية - النفسية ووحدة موقفه الفني لقد وهب نفسه لقضية واحدة منذ البدء هي قضية الوطن، وذهب شعره لقضية شبة واحدة هي قضية الأصالة في التعبير ومثلما سمح لنفسه بالتعرك تحت مظلة قضية الوطن منبث للحرية والتحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية والاشتراكية، كذلك سمح لنفسه بالتعرك تحت مظلة أصالة التعبير، مصابيحاً من طائفت القصيدة العمودية، والنعيلة الخليلية، والصورة المقبولة في شعر الأصالة، والجملة العربية المعاصرة.

ومثلما أدار ظهوره للضمير المردية، وتسارعت الاعترايب، ولعرايب القصصوعات والمسائل التي شملت فترة ما بعد الحرب المعالجة الشابة، هكذا تسوى فكشبه عن الحبال المرقق في الاعترايب، وعن الصورة المجتلية، وعن الجملة للتوترة من الداخل، وعن النغمة المتمردة على موروث الأوزان الحلوقية، وعن الحكامات التي لم تشهد بمصاحتها معاجم العرب

على أن المائد الخطيب يلمت الانتباه إلى أنه ابتداء من أواخر السبعينيات بدأت قصائده سليمان العيسى تترجم عن قلق هي داخلي جديد،

ورقصات، وكثير من أنشيدته أصبح ملحناً، ومعنى ومعجلاً على أقراص مدحجه ثياب في الأسواق هذا وهائل حتى لقد قيل إن سليمان العيسى بدأ الوحدة الثقافية العربية بأشيد الأطلال.

وريد حياً ن نوقف عند عبزه انحصار موجة المد القومي في المزال، وقول في الد والحرر يشوبس التقدم والانحطاط بتأثير حرجي هو جدية الشعر ولحن البحر بق بد

معتقد هو الشعور القومي يعتر حيد بتأثير صبراته موجعة، ولكفته ما يلمت أن يستعيد زخمه دفاعاً عن حياة الأمة وبقيتها فضلمن ليس مؤمن بحيرة الأمة العربية وقدرتها على تجديد مفاصلها بعد فكل حبة أو سقطلة وأنا معه في ذلك

□ في مجموعاته الأخيرة، ينبو للشاعر سليمان العيسى أفكاراً اصطلاحاً على اللغات ولقائمه الفكري والوجداني، وللتحول على حنطية الشعر القومي الجماهيري إلى تلمس صبر الجمال في كل ما يبعث به من بالشاعر والتماثيل الواقعية طبر رومانسية تمكزج بالمرارة أحياناً، لكنها ليست سببية بامسة، فكل لوحة من لوحات الحياة التي يرسمها تفرده إلى تحدي الواقع لفر والإصرار على حله القومي.

قل تقرب الله بولنا للتطور في شعره اقترب محلا يسمى الحدائق الشعرية المعاصرة من غير أن يحفظ شعره في القمص والتعمية أو الانكسار؛ بل قل تحدياً وصبراً على الأمل والإيمان بالحياة والتشكيت بالعلم والسعي له حتى آخر رمق؛ ومن ترويض في هذا التطور والتجديد لدى الشاعر خطوة ما ملا بها لاجتماع شعرية لا تتخطى الصفة بماضي الشعر العربي، ولا تستكر له...؟

□□ في إجابتي عن هذا السؤال، أستخدم بدراستين نقديتين كتبت عن المرحلة الجديدة في شعر سليمان العيسى

واخذت تختلي منها تدريجياً تلك اليتيمية الفنية لتفسح في المجال لتجاوب خارج إطار الخط الكلاسيكي. فهل تكمن للغة القومية أثر في تحول الشاعر إلى التحدي الفني؟.

أما دراسة الشاعر والنقاد اليمني الدكتور عبد الملام الكبير، بعنوان: سليمان العيسى والتصيدة الشعرية: ضاللات بين الإيقاع والعروض، فقد كتبها بعد صدور ديوان "ضاللات" عام 2001، ونظر فيها إلى التجديد الشعري عند سليمان العيسى من الزاوية الأسلوبية الفنية. وتحت عنوان فرعي عن التوزيع على مستوى البحر الشعري قال: سليمان العيسى من فريمان الممودية في الشعر. ولخصه وسع تجربته مؤخراً على مستوى الشكل الخارجي للتصيدة، ونوعها بصنابة الشكل التعميلي بنوعيه "السدوز والسطري".

لقد خاض الشاعر التعبير هذه التجربة، تجربة الأشكال الإيقاعية "ضواحد من أولئك الأوائل الذين أسسوا الإيقاع شعري معاصر وسين يستمد سحره وإشراقه، جماله وأصائله من دولتر الخليل بن أحمد الفراهيدي دوناً تقليد أو مشابهة، يمنح تعميته من بحرهما برشاقة ومرونة عز أن نجد لها نظيراً عند بقية الشعراء في ممارسته الإيقاعية - لا يلقي فكماً بفعل غيره الصرية أمام الحصان - بل يترك للمود اعتكاف دورته بامتلاء تغامع تعميته تماماً، لينتقل خطوة جديدة غير مقيسة ولا معدودة مأزجاً بين بحرين منه، ومن ثم تتوالد تعميته دوناً شذاً، أو تناظر. فالإيقاع مصاحب للجسد.

ويضرب مثلاً على ذلك قصيدة "أنتسني في كل بسمه ملول".

فالمقطع الأول منها ينتمي عروضياً إلى البحر الوافر (مفاعلاتن مفاعلاتن ههولن):

يعليز إلي من أفق بهدر

وينثرُ جعبة الذكري حواراً

وهو بيت شعري تام شكلاً (يتكوّن من صدر وعجز) وإن كتبت على هيئة متوازية، وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يعمل الشاعر على حذف "هولن" - بفرض الانتقال إلى إيقاع تعميلي أقل - ليكسر بذلك صرامة قانون البيت الشعري التقليدي.

يعليز إلي - يذروني

جذالاح - جذالاح

يهيئني -

حكايات - حكايات

وفي الوقت نفسه يصفون الشاعر قد استغنى عن التعميلة الثانية للمسطر الثالث من المقطع المائل الموازي للمسطر الرابع (يهيئني)، ثم يعود إلى قانون البيت الشعري السابق بإضافة (مفاعلاتن) الثالثة، وتدعيم مقصودها بالمقافية التي تدرج تحت قانون كزوم ما لا يلزم.

بلاحت ذلك في قول الشاعر:

أنلك يا مديني -

لست "طلاغ الشاهي"

ولا "كهن جلا"

ولا رشحت على سيني المايا

ومكثدا يتوع الشاعر من إيقاع التعميلة في نطاق بحرهما "الواضر" إلى أن ينتقل في القصيدة نفسها - إلى بحر ثانٍ... ومختلف.

يلاحظ ذلك في المقطع الخامس والسادس والصيغ حتى آخر القصيدة:

لرثفت هوة المصباح -

وأهلني قلا -

لوفظ بقايا الحنين -

أنا إلىالة الحكام على الرمل -

ولم تمنح الملوك أمني -

العربي الأميل، وإطلاعهم الواسع على الأدب العالمي الحديث قراءة وترجمة.

وقد كتبت عنها دراسة بعنوان: سليمان العيسى في سيرته الخاصة، قلت فيها: إن هذه الدواوين تشكل متعلماً وأدباً، بدأ مع خيبة حزيران 1967، تلك الخيبة الكبرى التي هزت الوطن العربي من المحيط إلى الخليج.

في تلك الظروف، سميت سليمان فترة، ثم راح يبحث عن كوى للأمل والحركة، ويبدأ... من بعد مرة..

ومع كل بداية فكانت تيرته تخفت، والتأمل يحل لديه محل الاندفاع، وينصنع نتاجه ألقياً وعمودياً.

ففي أدب الأملال الذي اختار اللجوء إليه، دون إغفال أدب الضيق، تناول موضوعات تتصل باهتمامات الصغار وحاجاتهم، فتحدث عن القبيحة، والألعاب، والحواريات، والأسرة، والمدرسة، والأحلام، والآمال، والعمل، والوطن. ونوع ملوك الخطاب، فضال الشعر، وكشف المسرحية والقصة الواقعية والخيالية، وهرب آثاراً أجنبية لإغناء هذه التجربة، أو شاركه في تعريبها.

وفي نتاجه للكسار، رأى الاعتماد عن الأحداث المباشرة بقدر يتيح له الإصغاء إلى العالم الخارجي، وتأمّل ما وراء الواقع، وإلى عالمه الداخلي الذي أغلفه فيما مضى، أو قل صهره في ألهم العام.

□ يرى بعض دارسي الخواطر الشعرية والتشريح للشاعر سليمان العيسى عن أعلام طفولته في كتابه (التشريح... قارئتي) أن صلاته في شاعره، زوفاة وفكرية في لغة الأدب والفنافة تتماهى مع صورة "عظمى" الطفلة التي كان يلعب معها في طفولته ويعبر عن معاً فوق أرجوحة معلقة بين السماء والأرض فوق شجرة اللؤلؤ، فقد رأى هناك تعويضاً عن حبه طفولي مصادر.

وتصنيفاً فاعلي طفولي، فأنت تشاركته منها في لعبة الأدب والحياة، وإن اختلفت طبيعة اللعب، لكن حلقه الطفولي المكتوب تحلق عبرك في واقع الحياة، إلى أي مدى يصدق هذا الإسقاط في رأيك؟

□ التقينا - أنا وسليمان - في بيت أهلي، حين عدت في إجازتي الصيفية من بروكسل، حيث كنت موفدة من وزارة التربية - فقد كان يدرّس شقيقتي ويؤهلهم للتقدم إلى الشهادتين الإعدادية والثانوية.

كان سليمان آنذاك غارقاً في ألهم القومي - ولا أستطيع أن أقول هم الشعر لأن الشعر كان حينه في رأيه وسيلة لتحقيق حلمه. أما أنا فقد كنت متشغلة بدراسي الجامعية، وكنت الخطل المتبعة دراسي العليا في مجال التربية وعلم النفس، بقينا خلال تلك الفترة لتلقي في مشاوير شبه يومية، اقتصر حديثنا أحياناً على أمور عامة كالدراسة، والعمل، والنضال، والثقافة... على أننا شعرنا بتقارب فاداً تدريجياً إلى التفسير في عقد خلوتنا.

وفي رأسي أن هذا الشعور بالتقارب الشديد هو الذي جعلنا نخطف للحياة المشتركة - لا الصورة التي كانت ماثلة في ذهنه عبر مديقة ملفوفة سلمى...

وهذا الضرب جعل كلاً منا يبذل جهده لمساعدة شريكه في تحقيق أهدافه وإغناء الحياة المشتركة من خلال ذلك.

هكذا ساعدني سليمان حين سحنت لي فرسة لمتابعة دراسي العليا، وعملت معه حين كان عملي المهني يترك لي بعض الفراغ لممارسة هوايتي الأدبية.

□ ظلت المكلتورة ملكة أبيض بالفرغ من ميها الواقع كالفراقة تطوّر حلول طراج الأدب من خلال كتاباتها الفنتيدية عن شعر سليمان العيسى وترجمتها

لما العمل على أدب زوجي، فقد بدأت متأخرة، حين حصلت على التقاعد من جامعة دمشق، وتماثلت للتدريس مع جامعة مستعارة اليمن. لقد توافر لي آنذاك قدر من الفراغ، ولأسبباً بعد انتهاء أولادي دراستهم الجامعية في دمشق، ومفادرتها لإكمال الدراسة والعمل في الخارج.

هناك عامل آخر دفعني للتركيز على قدر كبير من الاهتمام على أعمال سليمان العيسى، وهو أن الثقافة العربية المعاصرة تحتاج منا إلى دراسة معمقة لمبادئها وتطورها، وبمقتضى مدرسة لتاريخ الترجمة، رأيت أن عليّ أن أكرس وقتاً للترجمة العربية لا يقل عما أفضل للترجمة الغربية وأعلامها مثل جون ديوي، وجان جاك روسو، وفروبل، ودور كيرلسي، ودور سليمان العيسى الشاعر والمربي في الثقافة والترجمة العربية لا يقل عن دور هؤلاء في ثقافة بلدانهم وتربيتهم.

هذه العناصر الثلاثة: الترجمة، والشعر، وأدب سليمان العيسى، شغلت وقتي - وما زالت تشغله، مما لا بدع لي أي وقت لاهتمامات أخرى، إلا أنني كضيق، قبل فترة، سيرة موجزة لبعضها. فكل منا على حدة، نُشرت في مكتب عام 2007 بعنوان: رحلة كفاح. فكما بدأت أكتب خواطر تحت عنوان: شيء من حياتنا، يمكن أن تجمع فتشكل تلخيصاً لسيرة حياتنا المشتركة.

للأعطال الأدبية مطه، طعن ظنير أن تناول الكتابة الإبداعية الشعرية أو النظرية، فهل كان لديها قرب طاعر كبير نظر في الطعن طعن طعنها للكتابة الشعر أو القصيدة والرواية؟ وهل كانت لها محاولات في هذا المجال لم تنشر؟

□□ سار عملي الفكري من البداية في اتجاهين: الترجمة، والترجمة. فالترجمة تمثل دراساتي الجامعية الأولى، والاختصاص الذي تابعته بعد الزواج. أما الترجمة فهي نشاط لا يمتدني عنه ككل طالع جامعي، ولأسبباً إذا درس في جامعات اجنبية، وقد بدأت في سنتي الأولى في جامعة بروكسل، حيث كنت أترجم ككل المقررات الدراسية إلى العربية لأتمكن من استيعابها أولاً، والتعبير عنها بعد ذلك بالفرنسية تحريرياً وشفويّاً. وحين انقطعت عن الدراسة - مؤقتاً - بعد زواجي، عملت - أنا وزوجي - في ترجمة تصويص مميزة من الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية، وهي ديوان الشقاء في طعن، لذلك حداد ورواية "جمعة"، ومسرحيات الجثة الملوقة و"الأجداد يزدادون ضرراً" لطعنا ياسين. بالإضافة إلى ككتاب قصصي إنجليزي - دند سالتجر بعنوان تجمع قصص.

ومع متابعة دراساتي العليا، قمت بترجمة ككتاب علمية متخصصة من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية.